جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

الشعراء الروائيون في فلسطين
(1948 ـ 2013)

إعداد
عمر سعيد عبد الجبار القزك

إشراف
أ. د. عادل الأسطة

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2014م

الشعراء الروائيون في فلسطين

(1948–2013)

إعداد

عمر سعيد عبد الجبار القزك

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2014/7/20م، وأجيزت.

٢٤/٧/٢٠١٤

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. أ. د. عادل الأسطة / مشرفاً ورئيساً	أ.د. عادل الأسطة ....
2. د. محمود العطشان / ممتحناً خارجياً	محمود العطشان Mahmoud Atshan
3. د. نادر قاسم / ممتحناً داخلياً	....

الإهداء

إلى النقاء والإيمان أبي رحمه الله

إلى قطرات الندى أمي أطال الله عمرها

إلى يُمناي ويُسراي فلذتا كبدي : يزن وأنس.

إلى عضدي وسندي أخوتي أدام الله صحتهم.

إلى روافع الأمل والسمو أصدقائي أدام الله محبتهم.

إلى بريق إشراقة الغد الطالبة منى وصديقاتها

إلى الخارجة عن الوصف زوجتي وحبيبتي غادة.

إلى من أوقفني حائرا أخي وصديقي كمال.

إلى من نحن فداه وطني فلسطين

الشكر والتّقدير

عرفانا مني بجميل من كان له الدور في توجيهي إلى اختيار موضوع أطروحتي، وإرشادي إلى فتح مغاليق أبواب أسرارها، أتقدم بالشكر والتقدير للأستاذ الدكتور عادل الأسطة، الذي تفضل فأشرف على هذه الرسالة، ولم يتوان عن رفدي بفيض علمه، وطول خبرته، وسعة معرفته.

أشكره على جهده المبذول، وتوجيهه السديد، وحلمه الواسع، ووقته الثمين في سبيل أن يرى هذا البحث النور، بعد أن قوّم منه ما اعوج، وصوب ما تخلله من أخطاء، فجزاه الله تعالى عني كل الخير.

وأتقدم بجزيل الشكر إلى مناقشي أطروحتي: الدكتور محمود العطشان و الدكتور نادر قاسم على ما قدماه لي من ملاحظات ساعدت على تكامل البحث. فبارك الله لهما هذا العطاء.

وأتقدم بخالص الشكر إلى طاقم مكتبة جامعة النجاح الوطنية، ومكتبة جامعة بيرزيت، ومكتبة البيرة العامة لسعة صدورهم، وحسن تعاملهم في طريق إنجاز هذا البحث.

وأتقدم أخيرا بجزيل الشكر إلى الشعراء الروائيين الذين أجابوا عن أسئلة الدراسة، فيما يتعلق بانتقالهم إلى الرواية، ما شكل رافدا موضوعيا للكشف عن غرض الدراسة.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

الشعراء الروائيون في فلسطين
(1948 ـ 2013)

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، و أن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة علمية أو بحث علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name: **اسم الطالب:**

Signature: **التوقيع:**

Date: **التاريخ:**

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	الشكر والتقدير	د
	الإقرار	هـ
	فهرس المحتويات	و
	فهرس الملاحق	ك
	الملخص	ل
	المقدمة	**1**
	التمهيد	**6**
1:	**الفصل الأول: ظاهرة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية: أسباب ونتائج**	**12**
	توطئة	12
1: 1	المبحث الأول: العلاقة بين الشعر والنثر	13
	توطئة	13
1: 1: 1	التقاطع بين الشعر والسرد	13
1: 1: 2	السرد في الشعر قديما	19
1: 1: 3	الكشف الأول: ومضات في مسألة الشعراء الروائيين	21
1: 1: 3: 1	منطلق العصر	22
1: 1: 3: 2	منطلق الشعر	22
1: 1: 3: 3	منطلق الرواية	23
1: 1: 4	الكشف الثاني: شعراء بين الشعر والرواية عربيا	24
1: 2	المبحث الثاني: أسباب خفوت نجم الشعر الحديث	26
	توطئة	26
1: 2: 1	اللغة	29
1: 2: 2	الغموض في الشعر	31
1: 2: 3	التجارب الذاتية	37
1: 2: 4	الكتابة للنخبة	40

الصفحة	الموضوع	الرقم
42	استخدام المصطلحات والتعابير النقدية المبهمة	1: 2: 5
46	وعي الشاعر والمتلقي بمهمة الشعر	1: 2: 6
54	وسائل الإعلام ــ وأغنية الفيديو كليب	1: 2: 7
56	الوزن والإيقاع والقافية.. وقصيدة النثر	1: 2: 8
65	توظيف الرمز والقناع، واستلهام الأسطورة في الشعر الحديث	1: 2: 9
66	المرونة والحداثة في الشعر	1: 2: 10
67	دور الطباعة والنشر والمسألة الربحية	1: 2: 11
70	الترجمة	1: 2: 12
71	طبيعة حياة المجتمع	1: 2: 13
73	المبحث الثالث: سطوع الرواية	1: 3
73	توطئة	
73	أدوات قياس سطوع الرواية	1: 3: 1
73	الأداة الأولى ــ جائزة نوبل للآداب	1: 3: 1: 1
76	الأداة الثانية ــ الترجمة	1: 3: 1: 2
78	الأداة الثالثة ــ دور التقنيات الحديثة (السينما)	1: 3: 1: 3
80	عوامل سطوع الرواية	1: 3: 2
80	المرونة	1: 3: 2: 1
81	علاقة الرواية بالدراسات الأخرى المرتبطة بها	1: 3: 2: 2
84	**الفصل الثاني: صدى ظاهرة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية في فلسطين المحتلة ممارسة وتنظيرا**	**2:**
84	توطئة	2: 1
85	المبحث الأول: صدى الظاهرة على الشعراء في فلسطين	
85	توطئة	
85	الرواية في فلسطين ما قبل عام 1948	2: 1: 1
88	التحول من فن الشعر إلى الرواية عند الشعراء الفلسطينيين ما قبل عام 1948	2: 1: 2
88	الامتداد الزمني للرواية في فلسطين ما بعد عام 1948	2: 1: 3

الصفحة	الموضوع	الرقم
89	التحول من الشعر إلى الرواية عند الشعراء الفلسطينيين ما بعد عام 48	2: 1: 4
90	التحول من القصة القصيرة إلى الفن الروائي في فلسطين ما قبل عام 1948 وبعده	2: 1: 5
93	المبحث الثاني: صدى الظاهرة على حركة النقد في فلسطين	2: 2
93	توطئة	
93	التنظير للفن الروائي في فلسطين ما قبل عام 1948	2: 2: 1
94	تلقي ظاهرة انتقال الشعراء الفلسطينيين ـ ما بعد عام 1948 ـ إلى الرواية نقديا	2: 2: 2
105	إجابات الشعراء الروائيين أنفسهم عن انتقالهم أو تحولهم لفن الرواية	2: 2: 3
105	تحليل إجابات الشعراء الروائيين أنفسهم حول ممارستهم للظاهرة	2: 2: 4
115	المبحث الثالث: الدراسة الإحصائية للظاهرة ودلالاتها	2: 3
115	توطئة	
115	الدراسة الإحصائية لظاهرة الشعراء الروائيين في فلسطين بعد عام 1948م	2: 3: 1
118	دلالات الدراسة الإحصائية لظاهرة الشعراء الروائيين في فلسطين بعد عام 1948م	2: 3: 2
120	**الفصل الثالث: موضوعات روايات الشعراء الروائيين في فلسطين (1948 ـ 2013)**	**3:**
120	توطئة	
122	الصراع العربي ـ الإسرائيلي في روايات سميح القاسم	3: 1
122	إلى الجحيم أيها الليلك	3: 1: 1
129	الصورة الأخيرة في الألبوم	3: 1: 2
135	ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا	3: 1: 3
138	روايات علي الخليلي	2:3
138	تجربة الاعتقال في رواية المفاتيح تدور في الأقفال	3: 2: 1

الصفحة	الموضوع	الرقم
145	تجربة الحصار في رواية أديب رفيق محمود " الحصار"	3: 3
152	الحياد والتجربة التنظيمية في ثلاثية أسعد الأسعد	3: 4
152	" ليل البنفسج "	3: 4: 1
154	" عُري الذاكرة "	3: 4: 2
156	الحب غير المشروع في رواية " غياب	3: 4: 3
159	بطعم الجمر	3: 4: 4
162	" هناك في سمرقند "	3: 4: 5
168	العودة إلى الوطن السليب في روايات غسان زقطان	3: 5
168	حلم العودة إلى الوطن في رواية " وصف الماضي "	3: 5: 1
169	العودة إلى القرية السليبة في رواية " عربة قديمة بستائر "	3: 5: 2
181	القرية والمعتقدات الغرائبية في روايتي زكريا محمد	3: 6
181	غرائبية عالم القرية في رواية العين المعتمة	3: 6: 1
187	النسج على أسطورة جلجامش وأنكيدو في رواية "عصا الراعي	3: 6: 2
191	روايات خضر محجز	3: 7
191	تجربة الإبعاد في رواية خضر محجز " عين اسفينه "	3: 7: 1
202	الكبت، وجه آخر للمخيم في رواية خالد درويش: موت المتعبد الصغير	3: 8
209	**الفصل الرابع: المعمار الفني لروايات الشعراء الروائيين في فلسطين (1948 ــ 2013)**	**4:**
209	توطئة	
210	المبحث الأول: روايات الشعراء الروائيين من حيث التجنيس الأدبي	4: 1
210	توطئة	
210	رواية السيرة الذاتية	4: 1: 1
212	روايات الشعراء الروائيين ورواية السيرة الذاتية	4: 1: 2
212	روايات كتبها الشعراء الروائيون إلى جانب كتابتهم سيرهم الذاتية	4: 1: 2: 1

الرقم	الموضوع	الصفحة
4: 1: 2: 2	روايات كتبها الشعراء الروائيون دون كتابة سيرهم الذاتية	216
4: 1: 2: 2: 1	روايات مقاربة للسيرة الذاتية " رواية السيرة "	216
4: 1: 2: 2: 2	روايات بعيدة عن السيرة الذاتية	217
4: 1: 3	النوفيلا	218
4: 1: 4	روايات الشعراء الروائيين والنوفيلا	221
4: 2	المبحث الثـــاني: طرائق السرد، وشعرية اللغة في روايات الشعراء الروائيين:	224
	توطئة	224
4: 2: 1	شعرية العناوين في روايات الشعراء الروائيين	227
4: 2: 1: 1	تقنيات توظيف العناوين	227
4: 2: 1: 2	لغة العناوين	229
4: 2: 2	شعرية السرد في روايات الشعراء الروائيين	235
4: 2: 2: 1	تقنيات توظيف السرد	236
4: 2: 2: 1: 1	الراوي المتعدد	236
4: 2: 2: 1: 2	وظائف الحكاية	242
4: 2: 2: 1: 3	البنية الزمنية	252
4: 2: 2: 2	لغة السرد	254
4: 2: 3	شعرية الوصف في روايات الشعراء الروائيين	259
4: 2: 3: 1	تقنيات توظيف الوصف	260
4: 2: 3: 2	لغة الوصف	261
4: 2: 4	شعرية الحوار في روايات الشعراء الروائيين	263
4: 2: 4: 1	تقنيات توظيف الحوار	263
4: 2: 4: 2	لغة الحوار	264
	الخاتمة	**269**
	قائمة المصادر والمراجع	**272**
	الملاحق	**287**
	Abstract	**b**

فهرس الملاحق

الرقم	الملحق	الصفحة
ملحق رقم (1)	جدول بأسماء الروائيين ورواياتهم وزمان نشرها ومكانه	288
ملحق رقم (2)	جدول بالنسب المئوية للروايات والدواوين الشعرية	290
ملحق رقم (3)	جدول بأسماء الشعراء الروائيين العرب	295
ملحق رقم (4)	الأسئلة الموجهة إلى الشعراء الروائيين في فلسطين	306
ملحق رقم (5)	إجابات الشعراء الروائيين على الأسئلة	309
ملحق رقم (6)	شهادات وآراء في التحول والمزاوجة بين الشعر والرواية	350

الشعراء الروائيون في فلسطين

1948 – 2013

إعداد

عمر سعيد عبد الجبار القزك

إشراف

الأستاذ الدكتور عادل الأسطة

الملخص

تقوم الدراسة على تتبع ظاهرة أدبية حديثة، تُعنى بانتقال الشعراء من الشعر إلى الرواية، وذلك استنادا إلى مقولة: أن الرواية أمست ديوان العرب المحدثين. وقد خصصت الدراسة، في انتقالها من العام إلى الخاص، ومن النظرية إلى التطبيق، فلسطين المحتلة مكانا، وما بعد النكبة زمانا لها. لذا فقد اشتملت الدراسة على خمسة عشر شاعرا، ممن تنطبق عليهم الشروط العامة لهذه الظاهرة، ثم قصرت تحليلها الموضوعي والفني على روايات ثمانية من بينهم، ممن تجلت فيهم الظاهرة وشروطها أكثر من غيرهم.

وعليه، فقد قُسمت الدراسة، في تناولها لتلك الظاهرة، إلى: مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة:

حيث عمدت المقدمة إلى صياغة مجموعة من الأسئلة، تشكل أعمدة الدراسة، وتنطلق من تلك الأصوات الخافتة المنادية بالظاهرة، ثم أفصحت عن تقسيمات الفصول، ومنهج الدراسة، وما قاربها بصلة من دراسات سابقة.

أما التمهيد فقد تناولت فيه بواكير التحول في التراتب الأدبي بين الشعر والرواية، على اعتبار أن الشعر هو ديوان العرب، وأن الرواية قدمت لتزاحمه هذه الميزة. وأبرزت الآراء النقدية التي تناولت هذه المسألة، قديمها وحديثها، والنظرة الدونية التي كان ينظر فيها للرواية إزاء الشعر، ثم رجحان كفة الرواية على الشعر. ليشكل التمهيد مدخلا تقوم عليه فرضية البحث، بطرحه للسؤال التالي: إذا كان الأدب، بشقيه الشعري والسردي، يعبر عن حكاية، فإنه بحد ذاته حكاية لها أحداثها وزمانها ومكانها وشخوصها وأبطالها وحبكتها وتحولاتها. فإذا كانت عبارة " **قفا نبك**

" بطلا للجزء الأول من حكاية الأدب، فهل سيكون رأي نجيب محفوظ " **الرواية شعر الدنيا الحديثة** " بطلا للجزء الثاني لهذه الحكاية؟

وأما الفصل الأول فقد وقفت فيه على مسألة تحول كثير من الشعراء، المعروفين بأصلهم الشعري، من الشعر إلى الرواية، أو المزاوجة بينهما، وذلك من خلال الوقوف على مسألة التقاطع بين الشعر والرواية، قديما وحديثا، وتناول مسألة امتدادها، ليس فقط على مستوى شعراء فلسطين، وإنما لتطال شعراء الوطن العربي، والعالم أجمع. وذلك من خلال مؤشرات الجوائز العالمية، كجائزة نوبل للآداب، التي أمست الحظوة فيها للشعر على الرواية، أو من خلال إبراز أهم الشعراء الذين داخلت الرواية نتاجهم الشعري، أو طغت عليه، وأدرجت ذلك في ملاحق البحث، ثم وقفت على أهم الأسباب التي أدت إلى أفول الشعر، وخفوت تلقيه، ومقارنتها بالأسباب التي عملت على سطوع الرواية، وتصاعد الإقبال عليها.

وأما الفصل الثاني فقد جاء أكثر تخصيصا، حيث تناولت فيه صدى ظاهرة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية في فلسطين ممارسة وتنظيرا، وذلك من خلال الامتداد الزمني لها في القرنين؛ المنصرم والحالي، في محاولة لإثبات تجذرها، وانعكاسها على شعراء فلسطين، وبيان آراء النقاد الفلسطينيين في هذا التحول، وآراء الشعراء أنفسهم في ملامسة الظاهرة لهم، وذلك من خلال إجاباتهم عن مجموعة من الأسئلة، تم إدراجها في قائمة الملاحق، وأجريت لها دراسة تحليلية وإحصائية، للوقوف على دلالاتها، بين صفحات الفصل.

وأما الفصل الثالث فقد عرجت فيه على أهم الموضوعات التي تناولتها الروايـــات، وتناولتهـــا بالتحليل والنقد، وأبرزت آراء النقاد فيها، وقد وقفت على روايات أكثر من تجذّر فيهم شعرا، من بين الشعراء الروائيين الخمسة عشر المدرجين ورواياتهم في ملاحق البحث.

وأما الفصل الرابع فقد خصصته للمعمار الفني للروايات، ابتداء بـــالتجنيس الأدبـــي لروايـــات الشعراء الروائيين، وعلاقتها برواية السيرة الذاتية، وبالنوفيلا. ومرورا بتقنيات السرد الروائي، ومدى تحققها في تلك الروايات، وانتهاء بمسألة اللغة، ومدى تحقق الشعرية فيها.

ثم أنهيت البحث بخاتمة لخصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

المقدمة

كثيرة هي الأصوات الهامسة التي تتناقل إلى مسامعنا عن أن الرواية قد أمست ديـوان العـرب المحدثين، وقد ازدادت تلك الأصوات عمقا بالمناداة بظاهرة حديثة في الأدب، وهي تحول مـن هم شعراء في الأصل من الشعر إلى الرواية، أو المزاوجة بينهما، واللافت في الأمر أنه كلمـا تتبعنا مصادر هذه الأصوات ازدادت صوتا وصدى، حتى يخيل للسامع أن مكبرات تقف خلفها، لكثرة ترددها بين الفينة والأخرى.

إن الإرث الطويل والممتد للشعر العربي في ذهن متتبع الأدب يجعله يقف حائرا ومتسائلا:

هل حقا أن التراتب الأدبي قد اختلف، بحيث صارت الرواية تقف في المقدمة، والشعر قد تراجع إلى الوراء؟

وهل استبدلت الرواية " ديوان العرب المحدثين " بالشعر " ديوان العرب " القابع فـي عقولنـا، والغائص في أعماقنا، منذ قرون؟

وما هي الأسباب التي دعت إلى خفوت نجم الشعر، ووقفت حائلة دون تقدم عجلته، بل دفعت بها إلى الوراء؟ وهل ستعدّ هذه الظاهرة المسمار الأخير في تابوت الشعر؟

وما هي الدوافع الكامنة وراء سطوع نجم الرواية، والآخذة بيدها نحو قصب السبق في ماراثون الأدب؟ وهل ستعدّ هذه الظاهرة واحدة من الألواح التي ستشيّد وتسيّد الرواية؟

وإن كانت هذه الظاهرة حقيقة بازغة، فما هو مدى تأثيرها على شعرائنا في فلسطين؟ وإلى أي مدى وصل صوتها فيهم؟

وإن كانت هذه الظاهرة شمسا ساطعة، فما هو رأي الحركة النقديّة عامة، وفي فلسطين خاصة، فيها؟ وما هي آراء الشعراء أنفسهم، الذين لامستهم الظاهرة، في الانتقال إلى الرواية، واتبـاع غوايتها، من قريب أو بعيد؟

وإذا كان الأمر كذلك، فبأي نكهة خرجت رواياتهم: أهي محض روايات كروايات مجايليهم من السرديين الذين ولدت أقلامهم، وفطمت على جنس الرواية؟ أم أن رواياتهم جاءت دون المستوى

حيث أنهم اعتادوا الشعر لا الرواية؟ أم أن رواياتهم قد خضبها الشعر، فبدت مزدانة بلغته، موشحة بتعابيره وانزياحاته وموسيقاه، حتى أنها أضحت من الميزة بمكان، بحيث يشار إليها بالبنان، على أنها رواية شاعر؟

هذه الأسئلة وغيرها قد دفعت الباحث للغوص عميقا، بحثا وتنقيبا، لسبر أغوار تلك الظاهرة، وكشف كنهها.

وبناء على تعدد النقاط التي تنطلق منها أسئلة الظاهرة، وانطلاقا من اتساع رقعة الأمور التي تناولتها، فقد جاء البحث مقسما إلى فصول أربعة وخاتمة:

يأتي الفصل الأول المعنون بـ " **ظاهرة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية: أسباب ونتائج** " في ثلاثة مباحث:

حيث أتى الأول منها على مسألة التقاطع بين الشعر والرواية قديما وحديثا، مفصحا عن قضية تلاقح الأجناس الأدبية، والتداخل فيما بينها، وما نتج عنها من مصطلحات أمثال: الشعر السردي، والسرد الشعري. وعرج على ظاهرة انتقال الشعراء إلى الرواية، وآراء النقاد فيها، والأسباب التي تقف وراء ذلك. وأظهر مدى انتشار هذه الظاهرة عند الشعراء العرب، وقدم ثبتا مجدولا في الملاحق بأسماء الشعراء الذين طالتهم غواية الظاهرة.

وقد أتى المبحث الثاني على الأسباب التي جعلت أركان الشعر الحديث تتداعى، وسلطت الضوء على أهم القضايا التي انسلخ فيها الشعر عن ثوبه الذي خيط له، والعمود الذي اتكأ عليه، بحيث أمسى كل ابتعاد عنها هو نسل لخيوطه، وعُري لجسده، واضمحلال لعموده، وتقلص لرقعة خيمته.

أما المبحث الثالث فقد جاء خلاف الثاني؛ إذ تناول الأسباب الكامنة وراء انتشار الرواية، وتأثر الشعراء بها، وأدوات قياس انتشارها، ودور التقنيات الحديثة في ذلك.

ويأتي الفصل الثاني المعنون بـ " **صدى ظاهرة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية في فلسطين المحتلة ممارسة وتنظيرا** " **في مباحث ثلاثة:**

حيث أتى الأول منها على تأثر الشعراء الفلسطينيين بالظاهرة، والامتداد الزمني لهـــا، ومـــدى انغماسهم فيها، فقد تناولت الدراسة خمسة عشر شاعرا[1]، انطبقت عليهم شروط الظاهرة، حيـــث كتبوا أشعارهم ودواوينهم قبل أن ينطلقوا إلى عالم الرواية، وعرفوا علـــى أنهـــم شـــعراء، لا روائيين. وقد عمدت الدراسة إلى مخاطبتهم مباشرة، عبر مجموعة من الأسئلة، تفصح عن ذلك.

وأتى المبحث الثاني على مدى تتبع الحركة النقدية الفلسطينية لتأثير ظاهرة التحول إلى الرواية على الشعراء الفلسطينيين، وتناول التلقي النقدي للحركة النقدية لتلك الروايات.

أما المبحث الثالث، فقد قاس امتداد تأثير الظاهر على الشعر الفلسطيني إحصائيا، ووقف علـــى دلالات نتائج تلك الدراسة.

ويأتي الفصل الثالث المعنون بـــ " **موضوعات روايات الشعراء الروائيين في فلسطين** " علـــى روايات ثمانية من الشعراء الروائيين، ممن تجلت فيهم الظاهرة، وتحققت فيهم كامل شـــروطها، ذاكرة أسباب استثناء بقيتهم.

وقد تم تناول الروايات وفقا للترتيب الزمني لأول إصدار روائي لكل شاعر روائي، لذا فقد بـــدأ الفصل برواية سميح القاسم " إلى الجحيم أيها الليلك" 1977، وانتهى برواية خالـــد درويـــش " موت المتعبد الصغير " 2009. وقد حرصت الدراسة على تقديم سرد موجز لأحداث كل رواية، قبل الولوج إلى تحليلها، والوقوف على موضوعاتها.

كما أشارت الدراسة إلى أهم الدراسات والمقالات التي تناولت هذه الروايات، وقد أدرجتها، وفقا للترتيب الزمني لنشرها، في الهامش المتعلق بكل رواية، وذلك للوقوف على واقع التلقي النقدي لتلك الروايات.

ويأتي الفصل الرابع والأخير المعنون بـــ " **المعمار الفني لروايات الشـــعراء الـــروائيين فـــي فلسطين** " **في مبحثين اثنين:**

حيث أتى الأول منهما على مسألة التجنيس الأدبي فيما يتعلق بالروايات موضوع الدراسة، لـــذا فقد عمد إلى تناول مسألة التفاعل والتداخل بين جنسي الرواية والسيرة الذاتية، وقيـــاس مـــدى اقتراب هذه الروايات أو ابتعادها عن ذلك النوع الهجين، وليد التفاعل، أي؛ رواية السيرة الذاتية.

---

[1] ينظر: **الملحق رقم (1)**. ص 288.

وذلك ببيان مدى تحقق (الأنا) الموحدة في شبكة الرواية (المؤلف، السارد، الشخصية)، ثم بيان أسباب اللجوء إليها. وعمد إلى بحث مدى توافق هذه الروايات مع جنس النوفيلا الواقعة بين تخوم القصة والرواية، وذلك من خلال خصائصها، وبيان أسباب الاقتصار عليها دون الرواية.

أما المبحث الثاني، الذي يعد أساسا في المعمار الفني للروايات، موضوع الدراسة، فقد عمد إلى تناول الخصائص النوعية التي تميز هذه الروايات، وذلك انطلاقا من تميزها النابع بدءا من أن كاتبيها هم شعراء في الأصل لا سرديين، بحيث ينتج عن ذلك افتراض مسبق؛ بأن اللغة الشعرية الكامنة، كرصيد معجمي، لدى هؤلاء الشعراء، لا بد لها أن تتجلى في أعمالهم الروائية.

ولما كانت اللغة هي المسعى النهائي لهذه الدراسة، ولما كان الحديث عنها يراصف السرد وتقنياته، إذ لا يمكن تناولها في فراغ؛ فقد ارتأى الباحث الكشف عنها من خلال مدى انبعاثها داخل عوالمه: من عناوين وعتبات ورواة وسرد ووصف وحوار وشخوص وأزمنة وأمكنة.

أما الخاتمة، فقد اشتملت على أهم النتائج التي ناقشتها الفصول الأربعة في تتبع ظاهرة انتقال الشعراء الفلسطينيين إلى الجنس الروائي، استنادا إلى التحول في التراتب الأدبي لديوان العرب من الشعر إلى الرواية.

وفي نهاية مطاف الدراسة، فقد حوت مجموعة من الملاحق المساندة: من جدولة لأسماء الشعراء الذين تناولتهم، ولدواوينهم الشعرية ورواياتهم، والنسب العددية لها، موثقة بزمان النشر ومكانه.
كما قدمت ببلوغرافيا لأشهر الشعراء العرب الذين لامستهم غواية الرواية، ولأقطارهم، ولرواياتهم.
كما احتوت على الأسئلة التي تم توجيهها إلى الشعراء الروائيين الفلسطينيين، موضوع الدراسة، وإجاباتهم الخاصة عنها.

ثم عرجت على آراء فئات متنوعة، ممن يمتون للأدب بصلة، حول الظاهرة، ومدى انتشارها، وذلك اعتمادا على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت).

لم أقتصر في هذه الدراسة على منهج محدد، فقد أفدت من المنهج الاجتماعي وطروحاته، مثل دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية، ودراسة الأجناس الأدبية وجدلها ببعضها البعض، وهذا ما تحقق في الفصول الأولى حين ركزت على علاقة الشعر بالقارئ، والشاعر، وعلاقة الرواية أيضا بالشعر، كما أفدت من كتب معينة تدرس الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية والجمالية، ويبدو هذا في الفصل الرابع، حيث تعرضت ابتداء للفروق بين القصة القصيرة والقصة الطويلة

والرواية، ودرست الشكل الفني لروايات الشعراء الروائيين مستفيدا من المنهج البنيوي، وبذلك أكون مزجت ما بين المنهج الذي يدرس الظاهرة ومضمونها، وهو المنهج الاجتماعي، والمنهج البنيوي الشكلاني الذي يدرس الرواية وبناءها الفني.

أما فيما يتعلق بالدراسات السابقة، فلم يعثر الباحث، حسب اطلاعه، على أية دراسة لامست موضوع الأطروحة وتخصصه ملامسة مباشرة. وإذا كان هناك مجموعة من الكتب والدراسات والمقالات المنثورة في الصحف والمجلات، ككتاب محسن جاسم الموسوي " عصر الرواية ـ مقال في النوع الأدبي "، وكتاب جابر عصفور " زمن الرواية "، ومقالاته في مجلة فصول، وكتاب علي الراعي " الرواية في الوطن العربي "، وكتاب عادل الأسطة " قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية "، ومقالاته في جريدة الأيام الفلسطينية، الموثقة كل في مكانه في الدراسة، ومقالات غيرها، قد أصابت في الظاهرة سهما، أو شقت إليها طريقا، أو أحدثت في أرضها ثلما، فإن موضوع الدراسة وتخصصه، في وجهه العام، يبقى بكرا، يحاول الباحث أن يضرب فيه معولا، والله وليّ التوفيق.

التمهيد

في اللحظة التي عقدت العزم فيها على وضع السرد أمام الشعر، أو بالأخص فن الرواية أمام فن الشعر، أدركت أنني أخوض غمار مغامرة محفوفة بالمخاطر، فليس من السهل بمكان الخوض في العقائد، ومفهوم " **الشعر ديوان العرب** " عقيدة راسخة، تناقلتها فطرة الأجيال من خيام بيداء الجهل إلى ناطحات سحاب القرن الحادي والعشرين. واللغة في إدراك العربي ولا وعيه تعني الشعر، فأول ما يتبادر لذهنه عند الحديث عن اللغة هو ذلك الشعر ــ معجزة الجاهلي ــ الذي أنزل الله ــ عز وجل ــ إزاءه قرآنا، فالمعجزة تقابل المعجزة؛ معجزة الخالق إزاء معجزة المخلوق. وما حديث الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ " **إن من البيان لسحرا** "[1] إلا دليل على هذا الفهم؛ فسحر الفراعنة يقابله سحر الخالق في عصا موسى، وبيان (سحر) لغة العرب الكامن في أشعارهم يقابله سحر كلام الله ــ عز وجل ــ لغة القرآن، " **بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ** "[2]. فاللغة والشعر عند العربي قرينان، يُستحضر الثاني من اللاوعي إلى الوعي لمجرد ذكر الأول " **إن هذه اللغة. لغة العرب لا غيرها، على الادعاء العربي، لغة شعر، وأنه، أي الشعر، مرادف للعربيّ ولعربيّته ولتاريخه وتاريخيته، أو يكاد يكون، فإذا ما وجّهنا السياق ــ كتأريخ، كنقد، كمراجعة ــ نكون قد وضعنا (السياق) ذاك في مواجهة المألوف، والمألوف على تراكماته يلبس ثوب (الفضيلة) التي تتجاوز حدّ الفضائل ثمّ لتغدو ــ على التراكم أيضا ــ ميتافيزيقا من نوع خاص** "[3].

إن التراتب الأدبي، عند العرب قديما كان للشعر، حيث " **كان الشعر يبُزّ صِنْوَه النثر، لذا كان احتفاؤهم به أكثر، وتلك المعلقات التي علقوها في الكعبة تُصدِّق هذا، فلم نجد عن النثر ما خصوا به الكعبة يُقدِّسونه تقديسَه، ولكنا وجدنا الشعر هو الذي انفرد بتلك المرتبة** "[4].

لذا فإن محاولة المساس بالشعر، أو الإشارة إلى عدم صلاحيته للتعبير عن روح العصر الحالي، أو النبس ببنت شفة بأفول نجمه، يثير الضغينة والريبة عند الشعراء ومحبي الشعر ــ عقيدة اللاوعي ــ بحيث تتوجه مرامي السهام إلى مركز دائرة مدعي هذا القول؛ وذلك بين متهم لخيانة العروبة، أو خيانة الدين، الذي يراصف ما حسن منه، وأقله خيانة الذائقة والجهل بالشعر.

---

[1] ــ الألباني، محمد ناصر الدين: **صحيح الجامع الصغير**. مج1. ط3. بيروت: المكتب الإسلامي. 1988م. ص 441.

[2] ــ **سورة الشعراء**، الآية: 195.

[3] ــ يونس، صلاح الدين: ***النثر.. لا الشعر***، **المعرفة ــ مجلة الدراسات والبحوث**. سوريا: وزارة الثقافة. ع552. أيلول. 2009م/ ص 42.

[4] ــ شوقي، أحمد: **الموسوعة الشوقية ــ الموسوعة الكاملة لأمير الشعراء أحمد شوقي**. مج1: " **شوقي بين الشعراء** " ط1. جمع وترتيب وشرح إبراهيم الأبياري. بيروت: دار الكتاب العربي. 1995م. ص 9.

وحقيقة الأمر أن الرواية لم تكن على هامش اهتمام الأدباء والمفكرين وحسب، بل إنهم كانوا يحتقرونها، ويقللون من شأنها. ويكفي دليل على ذلك ما قاله نجيب محفوظ " **كنت أقرأ الكتّاب المصريين، لكنني كنت أعرف أن القصة أو الرواية بالنسبة لهم على هامش حياتهم. لم يكن هناك تراث روائي يمكن أن أرتكز عليه.. كان أصحاب الروايات نفسها لا يعترفون بها، الدكتور**

طه حسين يكتب رواية في الصيف، لكن من طه حسين؟ إنه المفكر. العقاد يكتب سارة، لكن من هو العقاد؟ إنه المفكر، بل إن العقاد كان يحتقر القصة والرواية. إذا كان هؤلاء بأنفسهم يحتقرون الرواية، فكيف ستلتفت إليها من خلالهم "[1].

لقد أطلق نجيب محفوظ ـــ يوم كان الشعر فيه بقية من روح ـــ بيانه التأسيسي لانطلاق فن الرواية حيث قال: " **لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة** "[2]. الأمر الذي أثار حفيظة الشعراء، وانبرى لرأيه مجموعة منهم، وعلى رأسهم العقاد فيما يعرف ببلاغة الخرنوب، أي أن الرواية هي مثل الخرنوب؛ " قنطار خشب، ودرهم حلاوة "، وذلك في التقليل من شأن الرواية، والرفع من شأن الشعر، وفي أن الرواية هي للدهماء، والشعر للصفوة[3].

وهذا ما عبر عنه كرم ملحم كرم في احتقار الأدباء للقصة، حيث " **أنه بدأ كتابة القصة سنة 1928، حين كان الأدباء لا يعترفون للقصة بكيان أدبي، ويعدون كاتبها متطفلا على موائد الأدب، لا يستحق أكثر من الأهمال والاحتقار** "[4].

فهل كان العقاد أكثر استشرافا لحال الرواية والشعر من محفوظ؟ أم أن محفوظا كان أدرى وأشد نبوءة من العقاد؟

---

[1] ــ الغيطاني، جمال: **نجيب محفوظ... يتذكر**. ط1. بيروت: دار المسيرة. 1980م. ص 43.

[2] ــ محفوظ، نجيب: **مجلة الرسالة القاهرية**. ع 635. 13 سبتمبر 1945م. عن: عصفور، جابر: **زمن الروايــة**. ط1. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. 1999م. ص 9. وتفصيل التوثيق عن: الشعابي، علي بن محمد: ***مفهوم ديوان العــرب بين الشعر والرواية***، فكر وإبداع. ع41. 7ــ 2007/ هامش 23. ص 412.

[3] ــ ينظر: العقاد، عباس محمود: **في بيتي**. بيروت ــ صيدا: منشورات المكتبة العصرية. ص 35.

[4] ــ نجم، محمد يوسف: **القصة في الأدب العربي الحديث**. بيروت: 1966م. ص 162.

تمر عجلة الزمن، وتتجلي عقود القرن العشرين، فيفوز صاحب النبوءة بصدق رؤياه، ويحوز على أعظم جائزة عالمية في الأدب. فقد شكّل العام 1988 انعطافا حادا ــ في وطننا العربي ــ في الأدب والنقد؛ في النظر إلى الواقع، واستشراف الغد، بحيث تمخض عن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب، في ذلك العام، كتلة متدحرجة من الآراء والمواقف والتطلعات التي تساند مقولة محفوظ " **شعر الدنيا الحديثة** " وتستند عليها. ويتقافز بالتالي مجموعات من النقاد والشعراء من عربة الشعر إلى قطار الرواية. فكما اصلب عود السرديين، بعد الجائزة، التي شكلت لديهم تحقيقا للذات وسط أمة طالما تغنت بالشعر وتعالت به، ونظرت للنثر بأنه يحيا في أرض رخوة لا يستطيع النهوض منها، فإن الشعراء والنقاد كذلك الأمر، قد تهافتوا على بئره، ليدلوا فيه بدلائهم.

ومن هذا المنظور، نشر محسن الموسوي ــ في العراق ــ كتابه "**عصر الرواية ــ مقال في النوع الأدبي**"، سنة 1985، مؤكداً أن الرواية ظهرت على غيرها من الأنواع الأدبية، وأثبتت أنها أكثر قدرة على أن تكون في المقدمة، محققة من الذيوع والانتشار ما لم يتحقق لغيرها[1].

وفي الإطار ذاته، تبع الموسوي " **علي الراعي** " في كتابه " **الرواية في الوطن العربي** " حيث لخص ثمانين رواية من مختلف أقطار الوطن العربي ودرسها، مبرزا ما فيها من آلام وآمال مشتركة، الأمر الذي دعاه إلى إطلاق صفة " **ديوان العرب** " على جنس الرواية[2]. وهو الموقف نفسه الذي تبناه كثير من الروائيين العرب أمثال " **حنا مينا** "، الذي لا يقصر المسألة على الوطن العربي وحده، بل جعلها تشمل العالم أجمع[3].

ويذهب جبرا إبراهيم جبرا إلى التصور نفسه، إذ يعلن الاختلاف في التراتب الأدبي بين الشعر والرواية، وذلك لما تجمعه الرواية في تقنياتها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية والسمعية جميعا، ولقدرتها التعبيرية عن الوضع الإنساني بفواجعه وأحزانه، وأفراحه ونشواته[4].

---

[1] ــ ينظر: الموسوي، محسن جاسم: **عصر الرواية ــ مقال في النوع الأدبي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1986م. ص 13.

[2] ــ ينظر: الراعي، علي: **الرواية في الوطن العربي**. القاهرة: دار المستقبل العربي. 1991م. ص 19.

[3] ــ ينظر: مينا، حنا: **الشعر والرواية ..مرة أخرى!** صحيفة الريــاض الإلكترونيــة. ع15676. 26. مــايو. 2011م. http://www.alriyadh.com/2011/05/26/article635699.html

[4] ــ ينظر: جبرا، إبراهيم جبرا: ***هذا زمن الرواية***، **مجلة فصول**. ع1. مج12.1993م/ ص 11/ 12.

أما الذي أحدث ثورة نقدية حقيقية في هذا المفهوم فهو الناقد المصري " **جابر عصفور** "، حيث شكلت مقالاته في مجلة فصول في العام 1991، وكتابه الشهير " **زمن الرواية** " انبعاثا لثورة جدلية حول أسئلة العصر في الشعر والرواية.

ولا يكتفي عادل الأسطة بالإشارة إلى هذه الظاهرة، بل يذهب أبعد من ذلك في سؤاله ــ استشرافا ــ لمستقبل الشعر، ودنو أجله، وذلك انطلاقا من رأي بعض النقاد الذين يرون في الشعر تابوتا يدق فيه آخر مسمار: " **فهل النص الروائي الذي يكتبه الشاعر هو المسمار الأخير والتابوت معا** "[1].

وانطلاقا مما سبق، هل شكل النصف الثاني من القرن المنصرم وبدايات هذا القرن عصرا للرواية حقا؟ وما هي المؤشرات والمعايير التي يستند إليها مروجو هذا الرأي؟ وهل انتهى عصر الشعر ببدء عصر الرواية؟
لقد أحدث كتاب عصفور معركة نقدية حقيقية في موضوع الشعر والرواية، على غرار تلك المعركة التي حدثت بين العقاد ومحفوظ، بل لقد شهدت صدى أوسع وما زالت، ليس فقط من حيث عدد النقاد والمقالات التي كتبت في هذا الشأن، ولكن من حيث صدى تأثيرها في الشعراء أنفسهم، بحيث انتقل كثير من الشعراء من حقل الشعر إلى حقل الرواية، أو عملوا على المزاوجة بينهما.

وإذا كانت الآراء النقدية المتضادة، قد شكلت قطبين متنافرين في مجال الزمنية أو العصرنة للشعر أم للرواية، بحيث أمّ القطب الأول شعراء الحداثة، وعلى رأسهم أدونيس في ادعاء استمرار تمثيل الشعر لروح العصر، فهو يرى " **أن الروائيين ليس لهم أيّ تأثير كبير في المجتمع المعاصر، حتى وإن كان لهم قرّاء أكثر مما لدى الشعراء، فإن الروائيين يمرّون في عقل أيّ إنسان بطريقة أفقيّة وسطحيّة، وهم يؤثّرون في القراء المستهلكين، أما الشعراء فيؤثّرون في القرّاء المبدعين، فسرد العالم يعني نسخه، وإذا كنا ما نقوم به هو استنساخ الحياة فإننا لا نقوم بأيّ شيء حقيقي، فالفنّ والإبداع ينبغي لهما خلق طاقة منتجة، والشعر يتميّز برؤيا خاصة وشاعرية للعالم** "[2]. في حين أن القطب الثاني لم يقم فقط على تلك

---

[1] ــ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ط1. عكا: مؤسسة الأسوار. 2002م. ص 111.

[2] ــ أدونيس، علي أحمد سعيد: **أدونيس في افتتاح مهرجان غرناطة الشعري ــ الشعراء أكثر تأثيرا من الروائيين في وجدان العالم!** إعداد: محمّد محمّد الخطّابي. القدس العربي. 05\05\2012م.
http://www.alquds.co.uk/index.asp?fname=today\11qpt899.htm&arc=data\2012\05\05

التنظيرات التي صدرت عن النقاد في الكتب والمجلات الأدبية، بل إن واقع التحول، وتنوع روافده الصابة في محيط الرواية، قد شكلت هذا القطب شديد الجذب.

ففي الوقت الذي شهدت فيه الساحة الأدبية تحول أعداد كبيرة من الشعراء إلى كتابة الرواية، فإن أعدادا أخرى من النقاد والقصاص قد ساهموا باعا في كتابتها، الأمر الذي ترتب عليه زيادة اهتمام دور النشر بفن الرواية، وتحول توجهاتها من طباعة دواوين الشعر إلى طباعة الروايات، وازداد في الوقت ذاته عدد الجوائز التي تمنح للروايات، وليس فقط تلك الخاصة بتنافس الروائيين، كجائزة بوكر للرواية العربية، بل تلك الجوائز التي تتنافس عليها فنون الأدب من شعر ورواية ومسرح وقصة أيضا، كجائزة نوبل للآداب.

وإذا كانت هذه الدراسة لا تتكئ على التاريخ الأدبي للشعر والسرد، فإنها ستشير إلى ومضات تحولاته، بين السطوع والأفول؛ فالشعر الذي وصل إلينا في تمام هيئته، وبعمودية قصيدته الطللية، قد أخذ نجمه بالأفول، وبدره بالتناقص، فهو مثل امبراطورية نمت، فسادت، ثم وهنت وتهاوت، فالشعر بدأ صغيرا بحداء الإبل، واشتد عوده في معلقات راسخة رسوخ الجبال، أخذه الوهن والضعف والانقسام والتمرد بدءا من " **عـــاج الشـــقي علـــى رســـم يسائله** "[1]، ومرورا بالمربع والمخمس والموشح والمرسل والحر، وانتهاء بقصيدة النثر، التي يعدها بعض النقاد آخر مسمار يدق في نعش الشعر. والرواية كذلك الأمر؛ بدأت ولادتها مزيجا بين المقامة والرواية في " حديث عيسى بن هشام " للأديب محمد المويلحي، ثم ارتقت خجولة في " زينب " للأديب محمد حسين هيكل، ثم نمت وقويت وتعاظمت على أعمدة هامات الأدب العربي أمثال نجيب محفوظ، ويوسف القعيد، وحنا مينا، وغسان كنفاني، وإلياس خوري، وعبد الرحمن منيف، وروائيين آخرين، ثم ما لبثت أن أضحت نقطة الجذب الأولى لمختلف الفنون الأدبية، فارتقت أقلام أصحاب القصة القصيرة صعودا نحو الرواية، وأقبلوا على كتابتها أمثال محمود شقير. واستجابت أقلام النقاد لها تحليلا ونقدا ووقوفا على مذاهبها ومناهجها، بل إن الأمر قد تعدى ذلك، فخطّت أقلام الكثيرين منهم غير رواية لامعة، أمثال عادل الأسطة، وشعيب خليفي. وازدادت الرواية نفوذا، وازدانت غواية، لتطال حقول من تجذروا شعراء، وتربعوا على سدنة التراتب الأدبي، أمثال أحمد شوقي، وسعدي يوسف، وشربل داغر، وسليم بركات، وسميح

---

[1] ــ أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي الدمشقي: **ديوان أبي نواس**. بغداد: دار مكتبة الثقافة العربية. 1940م. ص 57:

عـــاج الشـــقي علـــى رســـم يســـائلـــه — وعجت أســـأل عن خمارة البـــلد
يبكـــي على طلل الماضين من أســـد — لا در درك قل لي من بنو أســـد
لا جف دمع الذي يبكـــي على حجـــر — ولا صفا قلب من يصبو إلى وتد

القاسم، وجبران خليل جبران، وأمجد ناصر، وإبراهيم نصرالله، ومحمد الأشعري، ويوسف رزوقة، وغازي القصيبي، وشعراء آخرين. وازدادت الرواية إيغالا في التوسع وبسط النفوذ، فخفت معها بريق إمارة الشعر، واستبدل به فوز محفوظ لجائزة نوبل للآداب، لتحاصر الرواية بذلك الكثير من مقاطعات دور نشر الشعر، وتحولها إلى دور نشر لها، الأمر الذي جعلها تحوز قصب السبق في ماراثون تلقي الأدب.

وإذا كان الأدب، بشقيه الشعري والسردي، يعبر عن حكاية، فإنه بحد ذاته حكاية لها أحداثها وزمانها ومكانها وشخوصها وأبطالها وحبكتها وتحولاتها. فإذا كانت عبارة " **قفا نبك** " بطلا للجزء الأول من حكاية الأدب، فهل سيكون **رأي** نجيب محفوظ " **الرواية شعر الدنيا الحديثة** " بطلا للجزء الثاني لهذه الحكاية؟

الفصل الأول

1: ظاهرة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية: أسباب ونتائج

توطئة:

يسعى الباحث في هذا الفصل إلى الوقوف على مسألة المزاوجة بين الشعر والرواية من خلال المؤشرات التالية:

1 ــ بيان مسألة التقاطع بين الشعر والسرد قديما وحديثا.
2 ــ الوقوف على آراء المحدثين في الظاهرة.
3 ــ اثبات امتداد الظاهرة لدى الشعراء في الوطن العربي.
4 ــ الوقوف على أسباب أفول الشعر وخفوت تلقيه.
5 ــ الوقوف على أسباب صعود الرواية وسطوع تلقيها.

وعليه فقد تم تقسيم هذا الفصل إلى المباحث الثلاث الآتية:

1: 1 المبحث الأول: العلاقة بين الشعر والنثر
1: 2 المبحث الثاني: أسباب خفوت نجم الشعر الحديث
1: 3 المبحث الثالث: سطوع الرواية

1: 1 المبحث الأول: العلاقة بين الشعر والنثر

توطئة:

استندت كتب التراث الأدبي قديما إلى إقامة حدود فاصمة بين شقي الأدب: الشعر والنثر، ويثير رواد الحداثة في الفكر الأدبي النقدي مسألة العلاقة بين الشعري والنثري، وأوجه الاختلاف بينها، فأدونيس، على سبيل المثال، يرى " **أن هناك فروقا أساسية بين الشعر والنثر تضمن لكل منهما خصوصيته، منها: إن النثر اضطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاضطراد ليس ضروريا في الشعر، وثانيها هو أن النثر يطمح أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا، أما الشعر فيطمح أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته، وثالث الفروق أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحددة، بينما غاية الشعر في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه** "[1].

فهل يعني هذا أن الشعر والنثر يقفان على وجهي نقيض، بحيث لا يمكن الدمج بينهما، أم أن أمر اندغامهما، في أجناس الأدب، وارد، طالما أنهما يشكلان وجهين لعملة واحدة هي اللغة؟

1: 1: 1 التقاطع بين الشعر والسرد:

في دراسة لعبد الناصر هلال تحت عنوان " سردية الشعر ــ شعرية السرد "[2]، يطرح سؤال الدراسة:

لماذا يلجأ الشاعر المعاصر إلى السرد في شعره؟

يتناول هلال العلاقة بين الشعري والسردي، والتداخل بينهما في جوقة أدبية متناغمة، ويقف على آراء القدماء والمحدثين في هذه المسألة، ويخلص في دراسته إلى أن صناعة الشعر كانت تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة كانت تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية.

ويرى أن الشاعر الحديث يلجأ إلى السرد؛ لالتقاط مفردات الواقع، وتأمل حركة الحياة من حوله، رغبة منه في الاحتفاظ بها، والتداخل معها؛ لأنه يشعر بالاغتراب وفقد الحياة يوميا، ولأن النص السردي يمثل مسرحا مماثلا لمسرح الحياة، خصوصا وأن الشعر له خصيصة التقاط اللحظات المتوهجة المتداخلة.

---

[1] ــ أدونيس، علي أحمد سعيد: **زمن الشعر**. بيروت: دار العودة. 1983م. ص 16.

[2] ــ ينظر: هلال، عبد الناصر: ***سردية الشعر ــ شعرية السرد***، **مجلة علامات في النقد**. ج 72. مج 18. فبراير 2011م/ ص 199 ــ 219.

ويذهب إلى أن السرد يستوعب تقنيات متعددة من بينها المجاز، وأنه يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على دقة التنظيم لمادة الحداثة في داخل القصيدة؛ فالشاعر يحتاج إلى مساحة أكثر رحابة، تشكل متنفسا له من قيود الشعر، وذلك للتعبير عن مكنونات ذاته، حيث أن السرد يمنح الشاعر فرصة التدفق والعفوية، وتغيير مسارات اللغة عبر انتهاكات بنائية، يستطيع من خلالها تمثيل إسقاطات ذاته بالإشارة واللمح بلغة مكثفة موجزة موحية حينا، والبوح والحكي حينا آخر.

ويرى أن الشاعر الحديث إذ يبتعد عن الغنائية وأحادية التعبير في تشكيل رؤياه بانفتاح ذاته على كنه الواقع، وتجسيد واقعه وذاته في لحمة واحدة، فهو بحاجة إلى تشكيلات لغوية أكثر اتساعا، وأعمق تمثيلا، فيلجأ إلى السرد؛ لأن عملية السرد يتبعها تشكيلات لغوية تجعل النص أكثر انفتاحا على الذات والعالم، الأمر الذي يقرب النص من المتلقي ويجعله أكثر التصاقا به، وإقبالا عليه، فهو أقرب إليه في المعترك اليومي لواقع الحياة، على حد سواء، إن كان ذا ثقافة أو غير مثقف، فالسرد بشموله وتنويعاته يوفر له ذلك، لذا فإن النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة، حتى يوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه. وهنا يكمن الحديث عن السرد الذي يتسم بالشعرية، لا عن السرد التقريري.

ويرى هلال أن الأدب الحديث، بشقيه الشعري والسردي، بات يعبر عن مرحلة إنسانية مأزومة، ناتجة عن إشكالية الواقع بأبعاده الفكرية، وانعكاساتها على الفرد في قلقه وشقائه وعبثه وتمزقه وفوضويته وشعوره بالغربة، مشكلا بذلك امتدادا جماعيا إنسانيا، يتكتل في تلك الصفات، ومكونا لوحة فسيفسائية تنبض ألوانها بمشاعر الانكسار والإحباط، فمن الطبيعي أن ينتج عن ذلك تداخل بين الشعر والسرد، ومن الطبيعي بمكان أن يبتعد الشعر عن غنائيته وأحاديته، وأن يبتعد السرد عن تقريريته، وأن يتداخلا في أدواتهما بعيدا عن النظرة السائدة بأن الشعرية تتحقق من خلال اعتمادها على الاستعارة أساسا في مقابل النثر الذي يعتمد على الكناية والمجاز، بل قريبا من النظرة الحديثة التي تقول: إن هناك تقاربا حميميا بين الشعرية والروائية، وبخاصة في المرحلة الإبداعية الأخيرة، حيث استعانت الشعرية بتقنيات الروائية، واستعانت الروائية بتقنيات الشعرية، وذلك مع الحفاظ على جوهر كل صنف منهما في مرحلة تبادل التقنيات والأدوات، بحيث تكون مسألة الإفادة في التداخل مبنية على التسخير والاندغام لا على التنافر والانشقاق، وذلك لأن إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر، ينظر إليه من جهة الجنس الأدبي المستفيد، فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية، فإن هذا يتم بإزاحة السرد عن قوانين جنسه الأدبي وتوظيفه شعريا في النص، وأن دخول السرد القصصي إلى النص الشعري يتم لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له.

ومن هذا المنطلق فإنه يرى أن حيثيات التداخل بين السردي والشعري تتبلور في العلاقات التالية:

أولا: الشعر السردي: يكون الشعر في هذه العلاقة هو الأصل، الجوهر، الكل، والسرد هو الفرع، العرض، الجزء.

ثانيا: السرد الشعري: يكون السرد في هذه الحالة هو الأصل، الجوهر، الكل، والشعر هو الفرع، العرض، الجزء.

ثالثا: السرد في الشعر: تكون فيه البنية المهيمنة بنية شعرية، يتخللها السرد، فالشعر أساس والسرد فرع.

رابعا: الشعر في السرد: تكون البنية المهيمنة فيه البنية السردية، يتخللها مقاطع شعرية، يلجأ إليها القاص أو الروائي لتحقيق جمالي ما، ويكون السرد في هذه العلاقة أصلا والشعر فرعا.

إن التداخل بين الشعري والسردي هو أشبه بحال السفارات داخل الدول؛ فكل منهما يمثل سفارة أجنبية مستقلة داخل كيان هذه الدولة أو تلك، لها هويتها ولغتها وسماتها الخاصة، التي تميزها عن عناصر الدولة التي تحويها وتركيبتها وهويتها دون تجانس، بحيث تستطيع هذه الدولة أن تبقي هذه السفارة، وتفيد منها، مع بروز وجهها المختلف في هذه المشاركة، أو أن تطردها، وتبقى خالصة نقية دون شوائب.

إن نظرية " تلاقح الأجناس " وما نتج عنها من فنون جديدة في تنوع الأجناس الأدبية، مثل " القصة القصيدة " و " القصيدة السردية "، إضافة إلى نظرية " تداخل الأجناس "، بحيث أن المتلقي يتلمس الشعرية في أثناء قراءة الرواية، وتثيره الحوارية القصصية، وصراع الشخصيات، وزمكانية الأحداث، في أثناء قراءة القصيدة، يتنافى بشكل قاطع مع منطلقات الحصر التي ذهب إليها الرومانتيكيون بأن الشعر شعور، فهم يرون أن " **الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء..** "،[1] أو أن القصيدة هي " **دفقة من الشعور** "[2]، كما يتناقض مع قواعد وأسس الفروق، التي أشار إليها أدونيس، بين ما هو شعري، وما هو نثري. وهو لا يعني البتة، من جهة أخرى، انتفاء التجنيس، وذوبان الهوية، فالملامح الجديدة لا تلغي الأصل.

وعلاقة المشابهة هنا، مرة أخرى، بين الشعر والنثر، والحدود الفاصلة بينهما من جهة، ومدى التداخل والتأثير والتأثر من جهة أخرى، تتمثل بسفارتين في دولتين متجاورتين، تجمعهما بيئة

---

[1] ــ العقاد، عباس محمود والمازني، إبراهيم عبد القادر: **الدّيوان في النقد والأدب**. ط3. القاهرة: دار الشعب. 1972م. ص 20.

[2] ــ عباس، إحسان: **فن الشعر**. ط3. بيروت: دار الثقافة. ?196. ص 41.

جغرافية ومناخية واحدة، ولكنهما تختلفان في العرق والتاريخ والسيادة، فيكون مدى تأثير إحدى السفارتين على الدولة المضيفة، في زمن ما، بمقدار قوة جذب الدولة التي تقف خلفها، وازدهارها، وحصانة دفاعاتها، واستغلال مواردها، ورواج بضاعتها، وضعف جارتها، وقلة خبرتها في إدارة ثرواتها، وهجرة عقولها، الأمر الذي يؤدي إلى سيادة الأولى على الثانية في هذا الزمن، مع إمكانية سيادة الثانية على الأولى، في زمن آخر. مع ملاحظة أن السيادة هنا لا تعني انتفاء وجود الآخر.

والشعر والنثر في حدود مملكتيهما، إذ يختلفان فيما يصبوان إليه، وفي سمات وملامح كثيرة، إلا أنهما يشتركان في جغرافيا ومناخ اللغة، التي تهيئ لهما التداخل والتأثير، فوجود العوامل المشتركة بينهما لا يبقيهما على شقي نقيض، فقد يتأثر النثر بالشعر في عصر ما، يكون فيه الشعر أكثر قدرة على تلبية حاجات العصر، وتسخر له ألسن قادرة على استخراج درره، فيسود على النثر، وقد يحدث العكس مع النثر، ويكون أكثر مواءمة للعصر، فيكون هو السائد فيه.

وإذا كانت دراسة هلال السابقة لا تعد أساسا في موضوع دراستنا، فإنها تشكل البداية لتوجه الشعراء إلى جنس الرواية، ومدخلا للمزاوجة أو التحول من جنس الشعر إلى فن الرواية.

فالعلاقة الثانية، التي أشار إليها؛ أي السرد الشعري، هي ما تسعى الدراسة إلى التحقق من مدى ثبوتها، من خلال الوقوف على مؤشراتها، وتحديد معايير منطلقاتها، وتتبع مدى الاستجابة لمجالاتها، وإظهار عوامل الضعف التي انكفأ الشعر خلفها، وعوامل القوة التي شكلت رافعة للسرد كنمط فني نثري يتجسد، وبشكل أساس، في جنس الرواية في هذا العصر، والتوقف عند ملاحظات الأدباء والنقاد، الذين أسهموا باعا في هذا المجال، والشعراء الذين زاوجوا أو تحولوا من فن الشعر إلى فن الرواية، بتوجيه الأسئلة المباشرة لهم، والوقوف على رواياتهم في الافتراض المستند إلى أن عصرنا هو عصر الرواية من جهة، وعلى مدى تشكيلهم لظاهرة أدبية في هذا العصر، من جهة أخرى.

وإذا كانت مسألة التنافر هي السمة السائدة عند الأدباء وآراء النقاد في العصور القديمة، فإن التلاقح والتداخل والتحول أو الانتقال من جنس أدبي إلى آخر، أو المزاوجة بين أكثر من جنس أدبي تعد من سمات الشعراء والسرديين في العصر الحديث، حيث أن هناك من الشعراء من كانوا في الأصل نثريين، كتب بعضهم القصة القصيرة والمقالة، وكتبت قلة أخرى الرواية قبل كتابة الشعر. وإذا كانت مسألة الانتقال من السرد إلى الشعر لا تشكل ظاهرة يمكن الالتفات إليها، فإن اللافت، وعلى العكس من ذلك، أن كثيرا من الروائيين قد بدؤوا حياتهم شعراء لهم

قصائد شعرية منشورة في الصحف والمجلات، ثم تحولوا كليا إلى كتابة الرواية، فالكثير من أعلام الرواية في الوطن العربي بدؤوا شعراء قبل أن يصبحوا روائيين، ونشير هنا، على سبيل المثال لا الحصر، إلى أن عبد الملك مرتاض كان شاعرا قبل أن يكون روائيا. ففي سؤاله: " **هل أنت أقرب إلى الرواية أم للقصة منك إلى الشعر؟** " يجيب مرتاض: " **بدأت ككثير من الأدباء في العالم شاعرا، فنشرت مجموعة من القصائد في بعض الجرائد والمجلات الجزائرية منذ مطلع الأعوام الستين من القرن العشرين، ولكن تبين لي أن طريقي الأدبي الصحيح ربما يكون في الكتابات الأدبية السردية، لا في الكتابة الشعرية، فأخرجت إلى الآن سبع روايات، و...** "[1].

وإذا كانت البدايات الأولى لكثير من الروائيين والقصاصين ذات روافد شعرية، بحيث تتوافق مع منطق الرأي السائد بأسبقية الشعر على النثر، فإن الأكثر لفتا للانتباه أن هناك من الشعراء من هم معروفون بأنهم شعراء بالدرجة الأولى، قد استلبتهم غواية الرواية، فكتبوا رواية أو روايتين أو أكثر، مزاوجين بذلك بين الشعر والرواية، أو منتقلين ومتحولين من فن الشعر إلى فن الرواية.

وإذا كانت هذه المسألة، أي التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية، لم تحظ بدراسات مستقلة تتناولها، ولم تشكل الإشارة لها سوى ومضات خافتة في مركز الإشعاع النقدي، بحيث تُضمّن بين سطور مقالة وأخرى، دون العناية بالتركيز والتوسع، وبحث الأسباب والمرجعيات والمنطلقات، إلا ما ندر، كدراسة **جابر عصفور** " **زمن الرواية** " التي تعد منارة وجهت ركبان النقد إلى مرسى جديد لموانئ الأدب. فإذا كانت هذه المسألة والحال تلك، فإن عناية النقاد والباحثين قد انصبت على مسألتي التلاقح والتداخل دون التحول أو المزاوجة، حيث أولاهما الكثير من النقاد جلّ اهتمامهم.

وإذا كانت العلاقتان الثالثة والرابعة تشكلان الأرضية الأولى للتداخل، وذلك بتضمين مقطع سردي داخل الشعر كما تشير العلاقة الثالثة، أو باحتواء النص السردي لأبيات شعرية، كما توضح العلاقة الرابعة. وإذا كانت العلاقة الثانية " **السرد الشعري** " تشكل مرمى سهم الدراسة، فإن تركيز الحديث في هذه الجزئية سيكون للعلاقة الأولى " **الشعر السردي** ".

يخلص عبد الناصر هلال أن الشعر السردي ممزوج لا يمكن فصل عناصره دون الإخلال بالحس الشعري الكلي للنص؛ لأن تبئيره الأساس قائم على نمو الخطاب الشعري الذي يتسم ببنية

---

[1] ــ مرتاض، عبد الملك: **النظريات النقدية الجديدة تميل الآن إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية**. موقع أمير الشعراء. أجرى الحوار: أحمد السعدي. http://www.princeofpoets.com/internal.php?article_id=1338

لا تخاصم السرد، إذ يقوم الأسلوب التركيبي، في العلاقة السابقة، على الجمع بين نوعين مختلفين في العناصر والسمات والوظيفة في كتلة نصية واحدة، يلمح فيها المتلقي التجانس الكلي للقصيدة، دون أن يستوقفه السرد حينا، والوزن والقافية أحيانا أخر.

وبناء عليه، كلما زاد اندغام العناصر السردية في القالب الشعري زاد التحام المتلقي بجسد النص، فالمتلقي يتابع سردا بتتابع أحداثه، وصراعات شخوصه، وتعقد أزمته وانحلالها، في الوقت نفسه الذي تنتشي فيه روحه مع التناغم الموسيقي، والوزن العروضي، الذي يحوي داخله، وبانسجام تام، عناصر السرد، بحيث تصبح عملية الفصل بينهما، هي مسألة بتر لأعضاء جسد النص.

وهذه المزاوجة لا يستطيعها إلا كل متمرس، فإن لم يتناغم إيقاع الأحداث، ونبض السرد، وجذوة الصراع مع موسيقى الشعر، فإن النص ينسلخ إلى أجزائه، ويفقد غايته، وأسباب اندماجه، ويصبح الأمر شأن هاوٍ لا متمرس، فالمسألة ليست من السهولة بمكان بحيث يستطيع كل من شاء تسلق انحداراتها، والوصول إلى عليائها، فهي من الصعوبة التي تجعلها تفرض، في كنفها، الأسئلة التالية:

ـ لماذا يلجأ الشاعر المعاصر إلى السرد في شعره؟ وهل يتكئ في ذلك على إرث أدبي يتسم بالشعرية السردية؟ وهل بات الشعر عاجزا، لصعوبة شروطه، عن تمثيل روح العصر؟ وهل تتفاوت رقاب الشعراء طولا بمقدار توظيف السرد في أشعارهم؟

وإذا كانت هذه الأسئلة وغيرها تتعلق " **بالشعر السردي** " فإن الإجابة عنها تعد تمهيدا في طريق تتابع المراحل، وصولا إلى مرمى سهم الدراسة، والتمركز في مسألة المزاوجة أو التحول من جنس الشعر إلى جنس الرواية، وخاصة عند فريق معروف بالدرجة الأولى أنهم شعراء، الأمر الذي دفعهم إلى خوض هذه المغامرة، لتتحول، ولكثرة المتسابقين في ماراثونها، إلى ظاهرة لافتة، يسعى الباحث من خلال متابعة خطواتها، والوقوف على حيثياتها للوصول إلى جوهر القضية، وخلاصة القول فيها، وذلك عبر الإجابة عن سؤال النتيجة الذي يتولد عن الأسئلة السابقة:

هل تشكل المزاوجة أو التحول من جنس الشعر إلى جنس الرواية ظاهرة أدبية تميز النتاج الروائي لهؤلاء الشعراء عن روايات السرديين المعروفين بولادة أقلامهم مع جنس الرواية بالدرجة الأولى، بحيث تشكل روافد التحول فيه بحرا أدبيا جديدا، يكشف سبر غور مياهه عن درر ولآلئ يمتاز بها عن غيره؟ أم أنها لا تشكل أكثر من رافد تقليدي تفجرت مياهه متأخرا ليصب في نفس البحر الروائي المعهود، بحيث تكون الزيادة فيه كما لا نوعا؟ وبعبارة أكثر

مباشرة: هل سيصل البحث إلى سمات معينة في دراسة روايات التحول، بحيث يستطيع من خلالها أن يشير إلى أن هذه الرواية رواية شاعر، وتلك الرواية رواية ناثر؟

وحتى تبقى الدراسة تسير وفق منطلق تتابع المراحل وصولا إلى النتيجة التي تصل بنا إلى نهاية المطاف، ولا تبقينا حائرين دونما بوصلة في مسالك مطاف النهاية. فإننا سنحاول تنظيم سلسلة تلك المراحل عبر الإجابة عن أسئلة البداية والمنطلق.

1: 1: 2 السرد في الشعر قديما

انطلاقا من السؤال السابق، فيما إذا كان الشاعر المعاصر قد انفرد دون سابقيه في توظيف السرد في شعره، أم أنه قد اتكأ على إرث أدبي خلط عمله الشعري بجينات سردية في علاقة ما يعرف حديثا بمصطلح " **الشعر- السردي** "، فإننا سنقف على النموذج الأمثل في الشعر العربي، وهو المعلقات، فهي " **تمثل تجربة خاصة في سياق الثقافة العربية حيث تجسد المطلق لشعري، والنموذج الأعلى للقصيدة العربية، وكما أنها النص الذي يشكل المرجع الأساس لتجربة الشعر الجاهلي خصوصا، والشعر العربي عموما** "[1].

وإذا كان الحديث عن المعلقات، أو مجرد ذكر اسمها يدفع ذهن المتلقي إلى جنس الشعر، فإنها لا تخلو في حقيقة أمرها من مظاهر السرد " **فالمعلقات في الأصل مختارات شعرية، لكن خلف هذه المختارات حكاية، ومن الحكاية تكون نص سردي. وفي استدعائنا للمعلقات نستدعي النصين معا، نص الشعر ونص السرد** "[2].

وإذا كانت المعلقات قد صيغت شعرا وفق أوزان وشروط وقوافٍ استنتجها المرزوقي لعمود الشعر، فإن احتواء السرد في أحشائها قد اكسبها التمدد والنمو خارج فضاء الشعر، وبشكل يتساوق مع اتساع فضاء البيئة التي عاش في كنفها شاعرها. فالمعلقات التي اتسمت بطولها، حيث أطلق عليها السبع الطوال، لم تتسن لها المسافة لولا احتواؤها على حكاية وقصة وسيرة ذاتية لشاعرها، حتى أنها تكاد تكون في بعض جوانبها رواية اختزلت في صفحتين أو ثلاث. فسيرة امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وعنترة، وعمرو بن كلثوم، وبقية الشعراء، وحكاية الوقوف على الأطلال، ورحيل المحبوبة، المسومة بها، وقصة امرئ القيس يوم "دارة جلجل"، وقصة رحلة الظعائن في معلقة زهير، وقصص قطع الصحراء، واصطياد البقر الوحشي،

---

[1] ــ النعيمي، حسن: *نص المعلقات تقاطعات الشعر والسرد*، **مجلة علامات في النقد**. ج 39. مج 10. مارس 2001م/ ص 416.

[2] ــ السابق. ص 416.

وتمثيل حالات اللهو والحزن، كل ذلك بما يتضمنه من أحداث وتصوير لحالات الصراع الداخلية والخارجية، ونقد الأمور، وانفكاك أزمتها لنهاية مطاف الرحلة، لدليل دامغ على وجود السرد، وبشكل لامع، في قصائد المثل الأعلى للشعر العربي.

وفي هذا الإطار، فإن قصص الحب العذري لمجنون ليلى وغيره، وقصص الحب الصريح، كقصة عمر بن أبي ربيعة مع محبوبته (نُعْم) ليلة " ذي دوارن "[1] في الشعر الأموي، وقصص الفروسية والحرب في الشعر العباسي للمتنبي وأبي تمام وغيرهما تعد امتدادا، وحلقة وصل بين القديم والحديث في توظيف السرد في القصيدة، سواء أكانت عمودية أم قصيدة تفعيلة، أم قصيدة نثر في العصر الحديث، كقصائد محمود درويش في قصص النفي والخيمة والثورة. وهي بذلك تعلن، وبصوت واضح، أن مصطلح " الشعر ــ السردي " ليس خاصا بالشعر المعاصر، ولا يشكل ظاهرة أدبية جديدة ينفرد بها الشاعر الحداثي دون غيره. حتى أن كثرة السرد في تلك القصائد، وبروز عناصره فيها بشكل جلي، يدفعنا إلى أن نقول إن الرواية لو وجدت كجنس أدبي، في العصر الجاهلي، لمال الشعراء للكتابة فيها.

ولعل هذا الأمر هو الذي دفع أحمد شوقي إلى كتابة الرواية من جهة[2]، وإلى اعتبار ميزة أبي فراس الحمداني تكمن في حسن الحكاية، من جهة أخرى، وهو الذي يقترب بالقصيدة من الرواية، حيث يرى شوقي أن قصيدة أبي فراس الشهيرة:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر   أما للهوى نهي عليك ولا أمر

ليست إلا عقدا توحد سلكه، وتشابهت جواهره، ودق نظامه، وتعاونت فيه ملكة العربي، وسليقة الشاعر، على حسن الحكاية، فإذا فرغت من قراءتها فكأنك قرأت أحسن رواية "[3].

والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام: إذا كانت البيئة واتساع أفقها، وسعي الشاعر قديما، لتمثيل الحياة بمختلف جوانبها المتنوعة، هو الذي أوجب عليه توظيف السرد في شعره، فما هي

---

[1] ــ ابن أبي ربيعة، عمر: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**. شرح: يوسف فرحات. ط1. بيروت: دار الجبل. 1992م. ص 193.

أَمِن آلِ نُعمٍ أَنتَ غادٍ فَمُبكِرُ   غَداةَ غَدٍ أَم رائِحٌ فَمُهَجِّرُ

[2] ــ ينظر: درويش، أحمد: **أمير الشعراء وطموح الرواية العربية**. مجلة العربي. ع608.2009/7م.ص18.

حيث ضم مجلد الأعمال الكاملة لأحمد شوقي سبعة أعمال نثرية صنفت في أربعة محاور، وهي:

ــ رباعية استلهام التراث الفرعوني، وتضمنت أربعة أعمال قصصية أطلق شوقي على ثلاث منها مصطلح رواية، وهي:

أ) رواية عذراء الهند، أو تمدن الفراعنة، عام 1897م.   ب) رواية لادياس، عام 1898م.

ج) رواية دل ويتمان، أو آخر الفراعنة، عام 1899 م. د) شيطان بنتاؤور، أو لبد لقمان وهدهد سليمان، عام 1901م.

[3] ــ السابق. ص20.

الأسباب التي دفعت الشاعر المعاصر للجوء إلى الشعر السردي أولا، ثم للانتقال إلى السرد، أو إلى السرد ـــ الشعري ثانيا؟

إن كل ذلك يثير لدى الباحث سؤال الحيرة، الذي ينبني عليه سؤال الدراسة الأول: لماذا لجأ الشعراء، موضوع الدراسة، إلى جنس الرواية، رغم إمكانات تداخل أدوات السرد وتوظيفها شعرا؟ والأسئلة الأخرى التي تفرض نفسها من منبع هذا السؤال:

ـــ هل استغلق على هؤلاء الشعراء، وهم الأكثر إحساسا بالواقع، فَهْمُ طبيعة المرحلة، ومتطلباتها التعبيرية الأدبية؟ أم أنهم أدركوا ذلك، وعجزوا عن ممارسته؟ أم أن في الشعر الحديث ما يقصيه عن الاستمرار في كينونته اللصيقة به، أي أنه " ديوان العرب "؟ أم أن لهؤلاء الشعراء زاوية نظر أخرى، تنسجم مع توجههم نحو الرواية؟

سيرجئ الباحث السؤال الأخير إلى الفصل الثاني من هذه الدراسة، حيث اللقاء المباشر مع هؤلاء الشعراء، وإجاباتهم وأفكارهم وتطلعاتهم. أما فيما يتعلق بالأسئلة الأولى، وخاصة سؤال الحيرة، فإن مسألة قدرة الشعر على تمثيل روح العصر، واستمراريته في أن يكون " ديوان العرب " هي مسألة خلافية بين الأدباء والنقاد والدارسين. ففي الوقت الذي يرى فيه فريق أن الشعر يستطيع أن يواكب مراحل التطور في الحياة، وفي البيئات المختلفة، يرى فريق ثان أن الدلالات الواقعية والممارسات العملية تتنافى مع هذا الادعاء، وتثبت، بأوجه متعددة، ومقاييس مختلفة، أن الشعر أمسى عاجزا عن هذا التمثيل، وأن السرد، وخاصة فن الرواية، قد احتل هذه المكانة، وأضحى بعد فجر ثوري وأدبي جديد " ديوان العرب ".

وستلجأ الدراسة ـــ في هذا المقام ـــ إلى استخدام تقنية الكشف السريع، تمهيدا للغوص عميقا في مسألة الشعراء الروائيين في هذا العصر، وذلك بالاستناد الى الشبكة العنكبوتية، التي تتلاءم وهذا الكشف، وذلك عبر ومضات لآراء نقاد وشعراء وروائيين في هذا الشأن من جهة، ومن جهة أخرى، ستعمد الدراسة ـــ ما أمكن ـــ إلى جدولة أسماء الشعراء الروائيين في الوطن العربي.

1: 1: 4 الكشف الأول: ومضات في مسألة الشعراء الروائيين

يَعدّ الكثير من النقاد مسألة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية في العصر الحديث بأنها مسألة أصبحت ظاهرة، وهي بخلاف ما كان سائدا في الماضي، حيث كانت كتابة الشعراء للرواية تعد سُبة في حقهم، حتى قبل قراءة أعمالهم الروائية. وقد تزايد الإقبال على الرواية، تأليفا وتلقيا، بحيث تعد ـــ الآن ـــ ليس فقط ديوان العرب، بل ديوان الإنسانية جمعاء. وهذه النظرة لها مبرراتها ومنطلقاتها، التي تتمثل فيما يلي:

1: 1: 4: 1 منطلق العصر

يرى بعض النقاد[1] أن طبيعة العصر الحديث، لأسباب موضوعية، قد أسهمت بعمق في عــزل الشعر العربي المعاصر، بأنماطه وأشكاله المختلفة، عن وجدان الجماهير؛ لأن الشعر كان لــه دور سياسي واجتماعي، بل وإعلامي، خارج عملية الفن. وهذا الدور أصبح بــلا معنــى بعــد ظهور وسائل الاتصال الحديثة، مثل الصحافة والإذاعة والتلفزيون والإنترنت. وعلــى صــعيد ثان، فإننا نعيش لحظة تشرذم وانكسار سياسي، وهي لحظة البحث في التفاصيل وجمع الأشلاء، وليست لحظة نشيد الانتصار. وعلى صعيد آخر، فإن العصر هو عصر الاكتشافات الخطيــرة، والتحولات المتسارعة، والهويات المتصارعة، التي تجعل إيقاع العصر ينحاز للرواية لا للشعر. هذا بالاضافة إلى أن هناك أمرين حدثا في الشعر والرواية منذ مجيء قصيدة النثــر (قصــيدة العصر)؛ الشعر غير صورته وإجراءاته اللغوية والكتابية، فاقترب من السرد والقص، كمــا أن الرواية راحت توسع حدودها، وتنأى عن كونها وعاء حكائيا فقط، بل مالت إلى فعــل الكتابــة، الذي يحوي الشعر والمعرفة والتاريخ وغير ذلك.

1: 1: 4: 2 منطلق الشعر

يرى بعض النقاد أن من يتجهون إلى الرواية على نوعين: إما أنهم في بداية الطريق، ويمارسون حقهم المشروع في البحث عن صيغة فنية يستقم فيها إبداعهم، أو أنهم شعراء مكرسون استجابوا لروح العصر من دون تخطيط؛ فالمبدع بقدر ما، ينبغي أن يقود إلى الأمام، وبذا يكون نتيجــة لعصره، وتقع عليه تحولاته. ويتأتى هذا الأمر للشعراء من منحيــين؛ **الأول:** إن النظــرة إلــى المسافة بين الشعر والرواية أضيق من تصور الفصل بينهما، خاصــة وأن النظريــات النقديــة الجديدة تميل إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية. **والثاني:** إن الكتابة السردية تســهل علــى الشاعر لكونه يحترف التصوير في شكله الأصعب، حين يلتزم بقافية وبحر من بحور الشعر.

أما عن أسباب التوجه إلى الرواية من هذا المنطلق، فهي تتباين وتتعالق في مجالين:

الأول سلبي، يرى أن الجدل على مسمى العصر، أهو عصر الرواية أم عصر الشعر، لا ينطلق من إقبال الناس على قراءة الرواية بقدر انطلاقه من أزمة الشعر. حيث أن هناك من يعزو ميل الشعراء نحو الرواية إلى ذلك التراث الشعري العربي، الذي يصعب على الشاعر الحداثي تمثله،

---

[1] ــ تعود الآراء هنا، وفي النقاط التالية، إلى مجموعة من النقاد والدارسين، الذين أبدوا رأيا مقتضبا في مسألة التحول من الشعر إلى الرواية، وذلك عبر الشبكة العنكبوتية (الإنترنت). للوقوف على هذه الآراء، ينظر: ملحق رقــم (6). ص 350 ــ 364.

أو الإتيان بما يتجاوزه، أو يجدد فيه. هذا من جانب، ومن جانب ثان، هناك من يـــرى أن هـــذا التحول عند الشعراء، إما أن يكون سأما من الشعر، أو تقليدا لموضة الرواية، أو تراجعا عـــن مسيرتهم الشعرية، او استكمالا لها. ومن جانب آخر، فإن ميل الشعر نحو العزلة ناتج عن فقده وظيفته التواصلية المباشرة مع جمهور المنابر. وبالتالي ترهلت الحركة النقدية الشعرية، وتوجه النقد نحو الرواية، وخفت تحمس دور النشر لطباعة الدواوين الشعرية. هذا ناهيك عن أن معرفة الناس باللغة قد ضحلت، وعناية الشعراء بالإيقاع والموسيقى قد خبت، الشأن الذي جعـــل مـــن الأغنية الحديثة، وقرب لغتها وموسيقاها، بديلا عن الشعر، وأمسى اليوم العالمي للشعر يشـــابه إحياء لذكرى الأموات. الأمر الذي يضطر فيه الشاعر أن يكتب نصا روائيا، علّه يسكت تلـــك الأصوات المتصاعدة على الدوام في نفسه اللائبة، وروحه التواقة للتعبير الإبداعي، بأشكال أدبية أخرى.

أما الثاني فهو تيار إيجابي، يرى أن الشعر قادر على هضم وتذويب الأجناس الأدبية الأخرى؛ ففريق من الشعراء يرون أن لديهم فائضا من السحاب اللغوي والخيالي، يمكـــن تصـــويبه فـــي اتجاهات عدة. وفريق ثان يرى أن الشعرية خزان هائل لإنتاج الروايات، وهي تحتوي جماليات أكثر أهمية مما يكتب الروائيون المتمرسون أنفسهم. علاوة على من يـــرى أن كتابـــة الشـــاعر للرواية هي محاولة لتنظيف جنس الرواية من شوائب الواقعيات التي علقت بها. ويستند هـــؤلاء على أن القيمة الشعرية لرواياتهم ظلت هي الرائجة، حتى لو انحصر إنتاجهم الروائي فيمـــا لا يتعدى أصابع الكف الواحدة، وأن النظرة إلى الأدب إذا لم يكن شعريا لا يكون أدبا.

1: 1: 4: 3 منطلق الرواية

يرى بعض النقاد أن انحسار الشعر لصالح الرواية ليس بسبب اختيار كثير من الشعراء اقتحام مجال الرواية، بل العكس هو الصحيح؛ حيث أن ازدهار الرواية، وتخصيص الجوائز لها، وتعدد مؤتمراتها، والاحتفاء النقدي بها، هو سبب لجوء الشعراء إلى هذا المجال، بعد أن فقد الشعر بريقه لأسباب عدة. كما أن نجاح أحلام مستغانمي التي ظلت شاعرة غير معروفة لسنوات طويلة، ثم برزت بروايتها الأولى، وسجلت أرقاما قياسية في مبيعاتها، فتح الباب واسعاً أمام الشعراء لتقليد تجربتها، فاشتهر بعضهم في الرواية أكثر من شهرته كشاعر، رغم تجربته الشعرية الطويلة.

إن اندفاع الرواية أمام الشعر، من هذا المنطلق، وتجديف الشعراء للحاق بركبها، يســـير وفـــق تيارين:

الأول خارجي، يرى أن تغير التراتب الأدبي بين الشعر والرواية لصالح الرواية، هـو مسـعى لتحرير السرد من النظرة الدونية، التي ظلت لصيقة به لقرون عدة، ولإقامته مقاما فنيا، طالمـا افتقده بسبب الشعر، الذي أخذ بالأفول لأسباب عدة. ثم كان لتوسع التنافس على نيـل جـوائز الرواية، ومساندة السينما والتلفاز (الأدب المرئي) في رواج إبـداعاتها، أن أصـبحت الروايـة موضة يحاول الشعراء وغيرهم التحلي بزيّها.

أما الثاني فهو تيار داخلي، يرى أن الرواية قادرة على امتصاص معظـم الأجنـاس الأدبيـة، وتمثلها، وتوظيفها في النص الروائي؛ وذلك لأن تقنيات الرواية وفضاءاتها أوسع وأشمل مـن فضاء الشعر وتقنياته؛ ولأن الرواية هي الأقدر على تمثيل المعارف الأخرى، واحتواء الوقـائع الكبرى للمجتمعات في النص الروائي، وليست تعبيرا عن نزوات فردية شعرية. هذا بالاضـافة إلى أن حرية النشر تسمح بالبوح المباشر والنقدي، الأمر الذي يتلاءم مع جنس الرواية، الـذي يسرق من الشاعر شعره، وينسيه القصيدة، ويفرض على الناقد والباحث الإبحار فيه كشفا عـن مكنوناته.

1: 1: 5 الكشف الثاني: شعراء بين الشعر والرواية عربيا[1]

لقد كشفت الدراسة الأفقية في بحثها عن امتداد ظاهرة الشعراء الروائيين في الوطن العربي أنها ظاهرة تطال جميع أقطاره، ولها حضورها اللافت. فهي، على الرغم من اقتصارها فـي تتبـع أسماء الشعراء العرب الذين زاوجوا أو تحولوا من الشعر إلى الرواية على الشبكة العنكبوتيـة دون غيرها، إلا أنها أفصحت عن أعداد كبيرة خاضت غمار هذه التجربة. وإذا كـان الكشـف الأول قد تناول واسعا، وبشيء من التعميم، أسباب الظاهرة، فإن هذا الكشف، أي الثاني، سيكتفي بالدراسة الاحصائية للظاهرة، وبيان نقاط التمركز في انتشارها.

تشير الدراسة الإحصائية للظاهرة إلى النتائج التالية:

* أن الظاهرة قد شملت جميع أقطار الوطن العربي.
* أن الشعراء الفلسطينيين، في الداخل والشتات، هم الأكثر تأثرا بالظاهرة.
* أن دولتي مصر ولبنان هما الأكثر استقطابا للظاهرة من بين دول الوسط العربي.
* أن دولة الجزائر هي الأكثر حظوة بالظاهرة من بين دول المغرب العربي، ودولة ليبيا هـي الأقل.
* أن دول المشرق العربي هي الأدنى تمثيلا للظاهرة.
* أن الظاهرة ازدادت انتشارا في الربع الأخير من القرن المنصرم، وبدايات هذا القرن.

---

[1] ــ ينظر: ملحق رقم **(3)**. ص 295.

أما عن الدلالات التي يمكن الوقوف عليها، فإنها تفصح عما يلي:

* أن انتشار الظاهرة في الوطن العربي كان نتاج التأثر بالدول الغربية، موطن الرواية، ولم يكن نابعا عن أصالة في التحول.

* أن زيادة انتشار الرواية بين الشعراء الفلسطينيين يعود إلى استمرار ثورتهم، وإلى حال التشتت الداخلي والخارجي، الذي يتوافق معه رسم الواقع لا نشيد الانتصار، الأمر الذي سيفصح عنه الفصل الثاني من هذه الدراسة.

* أن مصر ولبنان شكلتا بداية النسج الروائي عربيا، فلا غرو من ازدياد حجم الاستقطاب فيهما.

* أن دول مصر ولبنان أولا، ثم دول المغرب العربي، باستثناء ليبيا، ثانيا، حازت قصب السبق في الاحتكاك بالثقافة الغربية وآدابها، والانفتاح عليها.

* أن انحسار الظاهرة في دول الخليج العربي، وانتشارها في الدول الأخرى، يدلل على أن بيئة التعددية الفكرية والتيارات السياسية، تعد موطنا خصبا للرواية والجذب باتجاهها، على العكس من بيئة التطور العمراني المديني، الذي مازال يعيش عصر البداوة. عدا أن أكثر دول الخليج العربي لا تشكل سكانيا شيئا يذكر، والرواية بنت المدينة، كما يرى جورج لوكاتش[1].

* أن زيادة الانتشار للظاهرة في الفترة تلك، يدلل، ودونما أدنى شك، على تغير التراتب الأدبي، واستبدال مقولة " الرواية ديوان العرب المحدثين " بمقولة " الشعر ديوان العرب ".

وحيث أن رؤيا الدراسة لا تهدف فتح سجال بين الشعر من جهة، والرواية من جهة أخرى، بل تسعى للوقوف على أسباب انتقال كثير من الشعراء الحديثين إلى الرواية، والغوص عميقا في هذه الأسباب، فإنها ستقصر مسلكها على هذا التوجه، إلا إذا اقتضت بعض المسائل الذهاب إلى رؤى أخرى بين الفينة والأخرى.

وبما أن هذا التوجه يقوم على أساس طغيان الرواية على الشعر، فإن معالجته ستكون وفق المسارين التاليين:

الأول: المآخذ على الشعر الحديث، التي تشوبه وتقصيه عن مسمى " **عصر الشعر** ".

الثاني: المحاسن للرواية، التي تميزها وتدنيها من مسمى " **عصر الرواية** ".

ما يعني أننا سنسير في تتمة هذا الفصل وفق مسارين اثنين:

خفوت نجم الشعر الحديث، وسطوع نجم الرواية.

---

[1] ــ لوكاش، جورج: **الرواية كملحمة بورجوازية**. ط1. ت: جورج طرابيشي. بيروت: الطليعة للطباعة والنشر. 1979م. ص 9.

1: 2 المبحث الثاني: أسباب خفوت نجم الشعر الحديث

توطئة:

بداية، وقبل الخوض في الموضوع، لابد من توضيح مسألتين مهمتين:

الأولى ــ ضرورة التمييز بين الحداثة والتحديث:

كثيرا ما يخلط الذين يتناولون واقع الشعر العربي في العصر الحديث بين مفهومي الحداثة والتحديث، وذلك دون إدراك لمفهوم المصطلح وأهميته في تناول القضايا الأدبية، ولتوضيح ذلك، وبيان الفرق بينهما، فإن جابر عصفور يرى أن "**الحداثة هي الوجه الذي ينصرف إلى الإنشاء والابتداء على مستوى الفكر والإبداع، بينما التحديث هو الوجه الذي ينصرف إلى تغيير أدوات الإنتاج المادية في المجتمع، وتثوير علاقاته** "[1]. بمعنى أن المصطلح الذي يخص الدراسة الأدبية، وتتصرف إليه، هو الحداثة؛ لارتباطها بالجانب الإبداعي والفكري، الذي ينجم، أو ينجم عنه تغير في علاقات وأدوات الإنتاج المادية في المجتمعات. وذلك بسبب تواشج بينهما ناتج عن علاقات السببية والمسببية في التغيير والتغير " **فإذا كان من الممكن القول إنه لا حداثة دون تحديث، فإن العلاقة بينهما علاقة تلازم بالضرورة، بمعنى أن التحديث المادي لا يمكن أن يتم دون أن يفضي إلى حداثة فكرية. وفي الوقت نفسه، فإن الحداثة تؤسس المهاد الفكري للتحديث وتدفعه إلى الأمام، وذلك بالمعنى الذي يجعل التلازم بين الطرفين تلازما بين مجالين يتبادلان التأثر والتأثير، ويتقاطعان ويتداخلان في غير حالة** "[2].

أما الذي يعني دراستنا في هذه المسألة، هو أن منتجي الشعر الحديث ومروجيه قد جعلوا أمر الحداثة في الشعر هو شرط لازب على ادعاء وجود التحديث، الأمر الذي يتعارض مع واقع الحال من جانبين؛ فاشتراط وجود الحداثة في الآداب والفنون متلازم مع وعي التحديث، وليس مجرد استيراده واستهلاكه، بمعنى؛ أن يمر المجتمع بالتحديث التقني الفعلي، فتتأثر بذلك علاقات الإنتاج، ما يؤثر سلبا أو إيجابا في العلاقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بين أفراد المجتمع، وما ينعكس على ذلك من تغير في البنى السيكولوجية والسلوكية، الأمر الذي قد يصل

---

[1] ــ عصفور، جابر: **رؤى العالم ــ عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**. ط1.المغرب ــ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.2008م. ص 384.

[2] ــ السابق. ص 385.

إلى تغير في البنى العقائدية " **فالحداثة في الآداب والفنون لا تتحرك معرفيا إلا في مناخ شامل يلازمه وعي التحديث** "[1].

ومن جانب آخر، فإن استيراد التحديث واستهلاكه يفرض الاتباع لحداثة الآخر، والنظرة الدونية للذات،" **فالعلاقة بين مفاهيم الحداثة الأوروبية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوي على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن ــ واعيا أو غير واع ــ بدونية (الأنا) في حضرة (الآخر) من ناحية، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخي من ناحية ثانية. والواقع إننا أفرطنا في البحث عن ملامح التشابه بين (حداثاتنا) و (حداثات) الآخر، بما جعل (الآخر) الإطار المرجعي في كل الأحوال. وجعل من انجاز (حداثاتنا) انعكاسا لصور هذا الآخر في أغلب الأحوال** "[2].

وبناء على ذلك، فإن ربط حداثة الذات، دونما وعي بالتحديث، بحداثة الآخر المنسجمة مع تحديثه تفقد الشعر العربي الغائر في التاريخ هويته، وتبعد عنه متلقيه، الأمر الذي يمثل العتبة الأولى في أفول الشعر.

الثانية: ضرورة التمييز بين الحداثة والمعاصرة:

يرى غالي شكري أن هناك فرقا بين الحداثة والمعاصرة، أو بين مفهومي الشعر الحديث، والشعر المعاصر " **فالحداثة والمعاصرة متمايزتان، خاصة في النقد الأوروبي الحديث، حيث لم تعد الحداثة عند نقاد الغرب هي المرحلة الزمنية التي يعيشونها، فقد اختاروا (المعاصرة) تعبيرا موفقا لهذا المعنى، وأضحت الحداثة عندهم أيضا تعني هذه (الحالة) التي أصبح عليها الشعر**"[3]. ما يعني وجوب التفريق بين الاسم والصفة، فالمعاصرة هي الاسم المرتبط بالزمن، والحداثة هي الصفة المرتبطة بالحالة والهيئة التي أصبح عليها الشعر، وما يرافقها من صفات أخرى من الجديد، والحر، والمنطلق. حيث أن الذي " **يميز الحداثة الإبداعية كأساس جوهري هو حدة الوعي المستمر بالتحول، وما يميزها عن المعاصرة مثلا هو أن هذه الأخيرة تكتفي بمجرد الوجود في العصر دون اقتناص لدلالات الخرق التي ترتكبها الحداثة. فالمعاصرة سجينة الزمن الخارجي ومجرد وجود في الزمن المحدود، وأن يختار الشاعر موقفا جذريا في**

---

[1] ــ عصفور، جابر: **رؤى العالم**. ص387.

[2] ــ السابق. ص 394، 395.

[3] ــ شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** مصر: دار المعارف. 1968م. ص7.

العصر ومن العصر، فإنه يُقدم على إحداث حدث فيه، ومنه، وضده، فباختيـاره لمثـل هـذه المواقف ينسلخ عن المعاصرة "[1].

ولما كان كل قديم جديدا في عصره، ولقد تحرر ذلك القديم الجديد في أيامه على صورة من الصور، فإن الصفات المتعلقة بحداثة الشعر قد أوجبت أسئلة الحداثة على نحو: أي تجديد بالضبط هذا الذي حدث للشعر، ومن أي الأشياء تحرر، وعلى أي نحو من الأنحاء ينطلق؟ [2]

وإذا كانت هذه الأسئلة وإجاباتها تعني دراستنا في شيء، فهي بمثابة تهيئة وتسليط ضوء على ما تتلمسه الدراسة من التقاط فتات الخبز في طريق الوصول إلى مكان الشعر الجديد، الذي تتحدث بموجبه مكانته، ويستطيع الباحث التعرف من خلالها على تلك الآثار التـي تركهـا، ومـا زال يحياها، وأثرها على روح العصر، لنتلمس من خلالها إجابة للسؤالين التاليين:

ــ هل مازال الشعر، وبعد هذه المسافة في الزمان والهيئة، ممثلا لروح العصر، ومشكلا ديوانا للعرب؟ أم أن هذه المسافة وهيئتها الجديدة، ولباسها المتعدد والمتغير، قد باعـدت بينـه وبـين جمهور التلقي، بحيث أصبح عسيرا عليهم التعرف على ملامحه، فأمسى غريبا في وطنه؟

وقبل الغوص عميقا في سبر أغوار هذين السؤالين، لا بد من الإشارة إلى نقطتين:

الأولى ــ إن الرؤيا التي تقوم عليها حداثة الشعر المعاصر تنطلق من مأساة الإنسان الحديث بما جسدته الحروب العالمية من ويلات ودمار وخراب، فتبدلت الرؤيا الفردية والاجتماعية الذاتيـة إلى رؤيا كونية، تتخذ من الوجود بكليته، في مستواه التجريدي العام والمطلـق، منطلقـا لهـا. ويتساوى في هذه الرؤيا الشعر والرواية وبقية الفنون الأدبية، حيث أن حضارة الفكر الغربـي عرفت الوحدة والتكامل بين جميع الآداب والفنون كالرواية والمسرح والشعر والفـن التشـكيلي والموسيقى، ولربما كان (كافكا وبروست وجويس) وهم آباء الرواية الحديثة بحق، ولكنهم آبـاء الأدب الحديث في اللحظة نفسها، فهم أول من عكسوا مأساة الإنسان الحـديث، وكـان ت. س. إليوت هو المندوب الرسمي لهذه المأساة في حقل الشعر، ما جعل العتمة والدمار والتحلل هـي الظاهرة المباشرة للرؤيا الحديثة.[3]

والثانية ــ وهي تنطلق من الأولى، فالتحول الذي طرأ على العصر الحديث ورؤيـاه الكاملـة المنيرة، وحلول الرؤيا السوداء، التي يلفها الضباب، مكانها، قد جعلت من قيمة الحريـة مأسـاة

---

[1] ــ حمادي، عبد الله: ***ماهية الشعر***، **علامات في النقد**. ج 40. مج10. يونيو2001م/ ص 311.

[2] ــ ينظر: شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص7.

[3] ــ ينظر: السابق. ص10 ــ 11.

جديدة، وهنا تكمن المفارقة، إذ أن الأمل الذي كان يوشح مأساة الكلاسيكية والرومانسية في خلاص مستند على التطور العلمي، وعلى نظريات فلسفية مثالية، قد انتكس في ظلال تقدم العلوم، واضمحلال الأمل في المدينة الفاضلة، حيث سيطرة النظم الاستغلالية التي قلبت انتصارات العلم إلى انتكاسات تمس بالإنسان وجوهره وتطلعاته، الأمر الذي حدا بالفنون الأدبية، ومنها الشعر، ـبدافع التأثر، أن تكون رؤياه موازية لهذه المأساة[1].

ومن هذا المنطلق، وبعد اجتلاء الواقع العصري للحداثة، يمكننا العودة إلى الشعر الحديث لملامسة حالة حداثته في المعاصرة الأدبية، التي أدت إلى خفوت نجمه وذلك وفق الأمور الآتية:

1: 2: 1 اللغة

وهي من المسائل الأكثر دقة وحساسية في تناول النقاد لموضوع الشعر، بل إن النقد القديم قد عناها جلّ تركيزه، وأسهم فيها باعا طويلا في الحديث عن اللفظ والمعنى، وأهمية أحدهما للآخر، وأفضليته عليه، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال. وحيث لا مكان في هذا المقام للإطالة، فتكفي العودة إلى كتب التراث للوقوف على هذه المسألة.

وإذا كنا قد ألمحنا للتراث النقدي في هذه المسألة، فذلك لبيان الأمور التالية في تلقي اللغة في الشعر الحديث:

الأول: إن آراء الأقدمين في الشعر ولغته تشكل المنبع الأساس والمنطلق الأول في تناول الشعر، وذلك بحكم قدمها، وقرب تبلورها زمنيا من بدايات الشعر، فهي تعد الأصول الأولى في باب نقد الشعر.

الثاني: إن هذه الأصول؛ آراء القدماء، ما زالت تحتل مساحة كبيرة في دراستنا الجامعية، وذلك بحكم ارتباطها بطول الفترة الزمنية للعصور الأدبية القديمة، وتعلقها من جهة أخرى بعلوم اللغة العربية المنوطة بتلك الأصول والأشعار التي تتناولها.

الثالث: إن لغة الشعر القديم بألفاظها ومعانيها تحمل في طيها قداسة، فلغته هي الفصاحة التي تحداها القرآن الكريم من جهة، وهي المفسرة لقدسية ما استغلق من لغة القرآن من جهة أخرى. وقد أورد علي الشعابي في دراسة له حديثا نبويا، وحادثة مع الفرزدق تؤكدان هذه المسألة[2]:

---

[1] ـ ينظر: شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص11 ـ 13.

[2] ـ ينظر: الشعابي، علي بن محمد: ***مفهوم ديوان العرب بين الشعر والرواية***، فكر وإبداع. ع41. 7ـ 2007/ ص 395 ـ 397.

فقد روي عن ابن عباس ــ رضي الله عنه ــ أنه قال: " **إذا قرأ أحدكم شيئا من القرآن فلم يدر تفسيره، فليلتمسه في الشعر فإنه ديوان العرب** "[1]. وهي ما انفكت، رغم مرور تلك المسافة الزمنية عليها، تحمل قداسة لاتبتعد كثيرا عن قداسة تعليقها على جدران الكعبة، ومن ذلك ما روي عن الفرزدق من أنه " **مرّ بمسجد بني أقيصر وعليه رجل ينشد قول لبيد:**

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها ... زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أَقلامُها

فسجد...فقيل له: ما هذا يا أبا فراس؟ فقال: أنتم تعرفون سجدة القرآن، وأنا أعرف سجدة الشعر "[2]. وإنما عمد إلى ذلك تعظيما للشعر الجيد، ولقداسته التي نيطت بالكعبة، مكان العبادة الأول عندهم. وهي وإن بدت لنا اليوم على أنها معجمية متحجرة يصعب على المتلقي المعاصر فهمها، إلا أنها ما زالت تمثل، في وعينا ولا وعينا، عقيدة " **فالتراث عندنا ــ ولو أن خامته عند بعض أسلافنا كأبي نواس ليست فوق الشبهات ــ إلا أن له قداسة العقائد الدينية ــ والعقيدة، مهما تناقضت مع حياتنا اليومية، فهي دائما على صواب ونحن على خطأ** "[3].

وإذا كان للنقاط السابقة من أهمية، فهي لأنها تفسر سبب جموح ذائقة التلقي عن استقبال لغة الشعر الحديث، حيث ترى فيها نكوصا عن عقيدتها الشعرية من جهة، وانفصاما عن شخصيتها السيادية المرتبطة بتلك العقيدة من جهة أخرى.

وهو ما ترمي إليه جلّ الدراسات والآراء النقدية الحديثة، التي تتناول مسألة أفول الشعر الحديث، فقد بنيت على أساس عقيدة الشعر، وانطلقت من قواعدها. ففي عرض الدكتور محمد زغلول سلام لأسباب أفول الشعر، أو ما أطلق عليه غفوة من غفوات الزمان، يرى أن حركات التجديد في الشعر والمدارس الأدبية المتتابعة الحداثة، التي أثرت في الذوق العام، هي السبب الرئيس في هذه الغفوة. ويرى في حداثتها أنها عدلت عن الإبانة إلى الرطانة، ولجأت إلى علامات الاستفهام تملأ السطور، لتقوم مقام الأبيات الكاملة والقوافي المتماثلة في جملة من التعبيرات الغريبة على لغة البيان، وصارت نظما أعجميا في روحه عاميا في لغته وتعبيراته[4].

---

[1] ــ النيسابوري، محمد بن عبد الله الحاكم: **المستدرك على الصحيحين**. تحقيق: عبد السلام مملوس. ط1. بيروت: دار المعرفة.1916م. الحديث: 3845.

[2] ــ الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**. ج 15. ط1.القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية ــ 1961م. ص 344. وقد عدت للمصدر، وتأكدت منه.

[3] ــ شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص19.

[2] ــ ينظر: سلام، محمد زغلول: ***الشعر وزمن الرواية***، **مجلة الهلال**. ع9. مج119. سبتمبر 2010م/ ص 120 ــ 121.

وفي تناول عبد الملك مرتاض لبنية اللغة الشعرية عند الشاعر، فإنه يسعى إلى " **محاولة الكشف عن شعرية اللغة التي يصطنعها الشاعر. وهل كان وهو ينسج بها يغترف من بحــر؟ أم كــان ينحت من صخر؟ أم هل كان كحاطب بليل في لغته يتلقف منها ما ينهال عليه دون تمحيص ولا انتقاء، أو أنه كان يتحسس اللفظة الشعرية، إمّا هي في نفسها، وإمّا هي في معناها ودلالتها، فينسج بها شعريته؟** "[1].

ويضع فلاح رحيم، في دراسته لشعرية الأنظمة الأدبية، الوضوح كشرط أساس لفهــم الشــعر وتحقيق التواصل الشعوري بين الشاعر والمتلقي، فهو يرى أننا " **لسنا بحاجة إلى محاولة إنجاز المهمة الأصعب المتمثلة بتعريف الشعر، لكننا نستطيع على الأقل إعلان صفتين أو ثلاث يعتبر وجودها ضروريا في كل الإنشاءات الشعرية:**

1) **الشعر وليد المشاعر. الشاعر الحق هو القادر على فرض مشــاعره علــى الســامع والقارئ.**
2) **يجب التعبير عن عاطفة القارئ في لغة إيقاعية جميلة.**
3) **لا بد أن تتسم اللغة بالوضوح، لسبب واحد هو أن الشعور غير قابــل للانتقــال إلــى القارئ أو السامع ما لم يكن قد تم التعبير عنه بوضوح** "[2].

ويصل فاروق مواسي، في كتابه الذي تناول فيه مجموعة من قصائد شعراء الحداثة في الشــعر الفلسطيني، إلى النتيجة التالية: " **بعض شعرائنا يكتبون أكثر مما يقرؤون يفتشون عن المعنــى المبهم، ويطلقونه من عقاله، وأنت غبي إن لم تفهم** "[3]. ثم يستطرد طارحا السؤال التالي: " **هل يعني أن أقبل المحمومين أو من لم يصلب عودهم فــي الأدب علــى حســاب اتهــام نفســي بالقصور**"[4]. وعليه فهل يعني الشعر المعاصر تقزيم فهم المتلقي وإدراكه أمام عملقــة غمــوض النص والشاعر الحداثي وإبهامهما؟ هذه أسئلة يمكن طرحها إزاء الشعر المعاصر، وهي ليســت بحاجة إلى كثير إيضاح. وتعد النتيجة التي وصل إليها مواسي مدخلا إلى النقطة الثانيــة التــي ترتبط بالأولى أيّما ارتباط.

1: 2: 2 الغموض في الشعر:

يرى غالي شكري " **أن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشــكوه الــبعض مــن غموض الشعر الحديث، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا**

---

[1] ــ مرتاض، عبد الملك: ***بنية اللغة الشعرية عند سعد المحيمدين***، **علامات في النقد**. ج 59. مج15. مــارس 2006م/ ص 106.

[2]ــ رحيم، فلاح: ***شعرية الأنظمة الأدبية***، **علامات في النقد**. ج 25. مج7. سبتمبر 1997م/ ص 41.

[3] ــ مواسي، فاروق: **عرض ونقد في الشعر المحلي**. القدس: مطبعة الشرق التعاونية. 1976م. ص 93.

[4] ــ السابق. ص 93.

الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد "[1]. فهو يعد الغموض الناتج عن طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر الجديد هي السبب الرئيس في عدم إقامة الألفة بين المتلقي وهذا الشعر، ما جعله ينفر منه، ويبتعد عن تقبله.

وفي هذا السياق، فإن شكري يعزو عدم الإقبال الناتج عن الغموض، حسب المتلقي، إلى الأمور التالية:

أ) تأثير الرواية بالشعر:

فقد كان للروائي العظيم " جيمس جويس " في روايته (يولسيز)، التي ثارت على الأصول التقليدية للرواية الانجليزية وفق مفهوم حديث للكون والإنسان والمجتمع التأثير المباشر على (ت. س. إليوت) المجسد للمأساة في حقل الشعر، حيث كانت الأرض الخراب هي الصورة الوحيدة التي تتراءى أمام الشاعر الغربي. ما أبعده، أي الشاعر، عن التصوير والتجسيم المباشرين في صياغة أحاسيسه، وذلك بنقل صور طبق الأصل، تشعر القارئ باللامبالاة [2].

ب) استلهام الأسطورة:

ولما كانت الرؤيا الحديثة للشعر، المنطلقة من الأرض الخراب، هي مصدر إلهام الشاعر في البناء، فقد توجب عليه البدء من جديد، أي أن يشيد بناء شعريا جديدا، وعيناه على تلك الأرض وخرابها، ما دفعه إلى العودة إلى الفطرة الإنسانية الأولى، وتمثل أساطيرها بما تتضمنه من مناخ قديم يجسد مادة الحلم، الأمر الذي ينسجم مع رؤيا الشاعر الحديث وتطلعاته[3].

وإذا كان الشاعر الحديث قد أخذ ينبش التاريخ للوصول إلى مجموع الأساطير البدئية التي توضح

حلمه، وتنسجم معه، فإن ذلك قد شكل ردما لقناة التواصل بين المتلقي والشاعر؛ لأن المتلقي لم يعتد هذا التوظيف من جهة، ولأنه يجهل، في الأعم الأغلب، كنه هذه الأساطير، ما زاد في غموض الشعر الحديث لديه، ووسع الشقة بينهما. ولعل الذي يزيد الأمر بلة في هذا الإطار هو كيفية توظيف هذه الأساطير في الشعر، فعلي جعفر العلاق يرى أن إفادة السياب، على سبيل المثال لا الحصر، من الأساطير" **لم تكن على درجة واحدة من الاكتمال، فقد كان في قصائده**

---

[1] ــ شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص12.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 11 ــ 13.

[3] ــ ينظر: السابق. ص13.

الأولى يلتقط من الأسطورة، لا شحنتها الدالة، بل الأسماء الأسطورية التي تظل معلقة في فضاء القصيدة دونما وظيفة يغتني بها النص، أو تكتمل بها الرؤيا. وهكذا صرنا نجد: تموز (أدونيس)، المسيح، سيزيف، مندلاو، أتيس، سربروس، أوديب، أفروديت، هيلين، فاوست، أبولو، عشتار، أسماء أسطورية تطفو على رغوة النص دون أن يتغلغل تأثيرها إلى أعماق العمل كله "[1].

ج) بناء القصيدة الحديثة:

لقد اعتاد جمهور المتلقين، وكذلك الشعراء من قبل، على نمط واحد معروفة أساليبه وطرقه في صياغة القصيدة، إلا أن رؤيا القصيدة الحديثة " **لا تشتمل على بناء منطقي متسلسل، مقدماته تؤدي بالضرورة إلى نتائج محددة، كالرباط الحتمي بين العلة والمعلول، فهكذا كان بعض الشعر الأوروبي في القرن التاسع عشر، يكاد يكون مجموعة من المعادلات العاطفية أو الاجتماعية** "[2]. ويرى شكري في هذا المقام أن القصيدة الحديثة " **هي خليط متنافر من المرئيات المحسوسة والتطلعات الغيبية** "[3]، التي لا تخضع لمنطق الخط العام المتفق عليه، بل تخضع لمنطق الرؤيا القائم على الحلم والتشظي وعدم التجانس، الأمر الذي أدخل المتلقي في تيه جديد، ازداد به غموضا على غموض.

د) التأثر بشعراء الرومانتيكية:

يتوجه غالي شكري إلى **(ليفيز)** في كتابه " **اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي** " إلى إثبات أن الغموض الذي تتلون بطعمه ثمار الشعر الحديث، يمتد في الشعيرات الدقيقة للمرحلة الرومانتيكية بكبار شعرائها (وردزورث وكوليردج وبايرون وشيلي وكيتس) حيث يصفهم ليفيز " **بأن غموضهم ولا تحددهم السر الكامن وراء قوتهم** "[4]. وعليه فإن " **الغموض الذي نستشعره في كبار شعراء القرن الماضي، كما يرى ليفيز ـ يبرر لنا نظريا على الأقل ما نستشعره من غموض في الشعر الحديث** "[5].

ويرى إليوت أن الصعوبة والغموض والإبهام في الشعر عائد إما للشاعر، وانتهاجه الطريقة الغامضة في التعبير، وإغفاله لما اعتاده المتلقي في فهم النص الشعري، أو للمتلقي، إذ ينأى

---

[1] ــ العلاق، علي جعفر: **الشعر والتلقي**. ط1. عمان ــ الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.1997م. ص 17.

[2] ــ شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص13.

[3] ــ السابق. ص14.

[4] ــ السابق. ص14.

[5] ــ السابق. ص15.

بنفسه عن الشعر لمجرد تصوره بأنه غامض، أو للنص وما يتضمنه من صعوبة مردها مجرد التجديد[1].

وهذا يعني أن الغموض قد يكون سببه الشاعر، إذ يلجأ إليه تحاشيا لسخط المسؤولين، وحماية لنفسه، أو من أجل إظهار قدرته على الابتكار والتجديد، وقد يكون سببه المتلقي نفسه، وذلك من خلال التعريف المسبق للشعر الحديث، بإطلاق حكم الوصمة عليه بأنه غامض، فينفر منه، أو يكون السبب أخيرا في النص إذا ما تراكب موضوعيا وفنيا على غير ما اعتاده المتلقي.

ولست ألوم في هذا المقام المتلقي العربي إذ يقرأ الصور التالية من أشعار مترجمة أو ما حاكى مذاهبها من الشعر العربي:

فالصورة الرمزية في:

" الليل الصقيعي كلب صغير أعمى يلعق صليبه "

والموصوفات الدادائية في:

" البقر يتربع على عواميد التلغراف ويلعب الشطرنج "

والسريالية نحو: " **ادعني أقضي الليل في فمك** "[2].

واذا كان الشعر الحديث، بسبب غموضه، لا يقدم نفسه مباشرة للمتلقي، فإن النتيجة المترتبة على ذلك أن" **تواجه المتلقي في سعيه للوصول إلى مقاصد المبدعين أو تحري تلك المقاصد وتحديد ملامحها إشكالات تأويلية متعددة، خصوصا حين يواجه نصوصا إبداعية تراوغ في تقديم مقاصدها إليه مباشرة، ولا سيما النصوص التي حققت قدرا عاليا من السمات الأدبية ـ الشعرية من حيث الإيحاء والعمق والإيهام والرمز** "[3]. الأمر الذي يجعل مسألة تأويل النصوص الشعرية من المسائل الشائكة. وفي هذا المقام، يرى سامح الرواشدة أن هناك ثلاثة عوامل رئيسة تتحكم في تأويل النصوص الشعرية الحديثة، وهي: عمر السياق، أي النظر للشعر الحديث من خلال التعالي النصي للأصول الممتدة عبر الزمن. والمتلقي، ودوره في توجيه النص وفقا لأصحاب نظرية التلقي. واللغة، وما تتضمنه من انزياحات، وجنوح نحو الرمز، وعلاقات تنافرية بعيدة عن ثقافتنا[4].

---

[1] ـ ينظر: رزوق، أسعد: *الاهتمام بترجمة الشعر*، **الشعر في معركة الوجود.** تحرير: يوسف الخال. بيروت: دار مجلة شعر. 1960م. ص 154 ـ 155.

[2] ـ جيدة، عبد الحميد: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر.** ط1. بيروت: مؤسسة نوفل.1980م. ص 125 ـ 135. هذه الأسطر تم اقتطافها من الكتاب السابق، وتوظيفها لبيان صعوبة فهم الكثير من الشعر لدى المتلقي العربي.

[3] ـ إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد الأدبي.** ط3. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1960م. ص 373.

[4] ـ ينظر: الرواشدة، سامح عبد العزيز: ***ظواهر في لغة الشعر الحديث ـ وإشكالية التأويل*، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات.** ع 2. مج 2. 1997/ ص 390 ـ 391.

فهذه العوامل الثلاثة فيها من التشابك والتجاذب والتنافر في الوقت ذاته، بحيث يصعب معها الوصول إلى ذات المعنى الكامن في بطن الشاعر؛ فالنص وما يتسم به من غموض "**جاء بسبب احتفال النص الشعري الحديث بالانحراف، وغلبة الرمز عليه، زيادة على أنه ينحو منحى التكثيف، ويسكت عن جوانب يتوجب على المتلقي أن يواجهها ويسهم في تقديرها وتأويلها**"[1]. واللغة وما تتصف به في النقد الحديث، حيث أن " **بعض الاتجاهات النقدية تنظر إلى اللغة باعتبارها مصدرا للتشويه والالتباس، مما يجعل التعبير بوساطتها محتاجا دائما للتفسير والتأويل والتوجيه** "[2]. والمتلقي أخيرا، المتعدد الثقافات والمرجعيات، الذي ينظر إلى النص ولغته وفقا لمخزونه اللغوي، ومنطلقه الفكري، ومسنده المذهبي، توكل إليه الدراسات الحديثة أمر النص، وتأويل غموضه، وهو في ذلك إما أن يكون مقبلا على النص مفككا لشيفرات غموضه، بقراءات متعددة، أو أن يكون مدبرا عن تلك النصوص وما يعتورها من غموض. وإذا كان بيت امرئ القيس" **مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً** "[3] يرسم صوة إيجابية لحال الفرس والفارس، فإنه يرسم صورة سلبية لحال الكثيرين من متلقي شعر الحداثة، فهم يحاولون، لمحبتهم للشعر، أن يكروا على معانيه، وأن يقبلوا على صوره، إلا أنه، وبسبب غموضه، ينأى بنفسه عنهم، الشأن الذي يفرض عليهم الإدبار عنه، والفرار منه.

وستقف الدراسة على عاملين بارزين في الاستخدام الشعري للدلالة الرمزية للغة، واستغلاق فهمها، وصعوبة تاويلها:

أولا ــ الدال اللغوي والمدلول الشعري:

يقوم النظام السيميائي للغة على علاقة قائمة بين الدال والمدلول لمجموع ألفاظها، فكل " **كلمة في اللغة هي رمز، واللغة تعمل بوصفها نظاما من الرموز** "[4]. مما يسهل عملية الاتصال والتواصل بين أبناء اللغة الواحدة. وعليه، هل يصبح من المألوف أن يخلق الشاعر نظاما سيميائيا خاصا به، يفهمه وحده، أو أن يبالغ في تغميض الدلالات الرمزية، بحيث يصعب بذلك على المتلقي تأويل مدلولاتها؟

في قصيدة محمود درويش " **شتاء ريتا الطويل** " يرد المقطع التالي:

---

[1] ــ فضل، صلاح: **أساليب الشعرية المعاصرة**. ط1. بيروت: الآداب للنشر. 1995م. ص 31.

[2] ــ مفتاح، محمد: **التلقي والتأويل ــ مقارنة نسقية**. بيروت: المركز الثقافي العربي1994.م. ص 143.

[3] ــ امرؤ القيس، خندج بن حجر الكندي: **ديوان امرئ القيس**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط4. القاهرة: دار المعارف. 1984م. ص17.

[4] ــ ستروك، جون: **البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى ديريدا**. ترجمة: محمد عصفور. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. العدد 206. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. فبراير. 1996م. ص 14.

" تنام ريتا في حديقة جسمها
توت السياج على أظافرها يضيء الملح في
جسدي، أحبك. نام عصفوران تحت يديَّ...
نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء "[1]

وهذا المقطع يحمل من الدلالات الرمزية ما يجعل المتلقي يقف حائرا في الوصول إلى المدلول الذي أراده الشاعر. فمن هي ريتا؟ وهل لها دلالة رمزية؟ وكيف تنام في حديقة جسمها؟ وإذا كانت لفظة السياج تعني الفصل بين الشاعر وريتا، أو ما يرمزان إليه، فلماذا اختار التوت لهذا السياج؟ وكيف يكون على أظافرها؟ وكيف يضيء الملح على جسد الشاعر؟ وهل الملح يضيء؟ وما هي دلالته ودلالة إضاءته أيضا؟ وما دلالة العصفورين؟ وكيف ينامان تحت يدي الشاعر؟ وهل يحملان دلالة جنسية بربطهما بالتنفس البطيء فوق سنابل القمح؟ وما هي دلالة لفظة القمح، أهي حقيقية بحيث تعبر عن علاقة جنسية بين الشاعر وريتا؟ أم أنها تعبر عن علاقة مجازية في تحقق السلام بين قوم الشاعر وقوم ريتا؟ أم أنها فوق ذلك في تداخل التشخيص المألوف للقمح في النوم أو الميلان، كناية عن الخصب والنضج وكثرة الخير، مع علاقة التشخيص غير المألوف في النبل؟ أم أن الدلالات الرمزية لأكثر ألفاظ النص تحمل تأويلات ومدلولات أخرى، تكمن في بطن الشاعر؟

ثانيا ــ انزياح العلاقات الإسنادية والدلالية: اللاتجانس ــ اللاملاءمة:

يذهب سامح الرواشدة إلى القول: " **يدور على ألسنة بعض النقاد المحدثين مصطلح الفجوة أو مسافة التوتر أو اللاتجانس، إذ وصفوا النص الذي يحقق قدرا عاليا من الشعرية بأنه قائم على سعة الفضاء، الذي تحققه الصورة القائمة على طرفين متباعدين أو غير متجانسين، وبمقدار ما يحقق النص سمة عدم الملاءمة فإنه يهيئ لنفسه سماته الشعرية التي تمنحه فرادته، وقد سماها جان كوهن علاقة الإسناد** "[2]. فالإسناد في المفهوم النحوي يقوم على اتكاء لفظة على أخرى تربطهما علاقة الانسجام والتوقع، كإسناد الخبر إلى المبتدأ، والفعل إلى الفاعل، والمضاف إلى المضاف إليه؛ كقولنا: طالب الجامعة أو المدرسة. وقد يتعدى الإسناد إلى المعنى المجازي، وهو ما سنقف عليه في نص محمود درويش، من قصيدة " **بكى الناي** " التالي:

" بكى الناي، لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشيا كأني الصدى

---

[1] ــ درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. مج2. ط14. بيروت: دار العودة. 1994م. ص539/ 540. عن: الرواشدة، سامح عبد العزيز: ***ظواهر في لغة الشعر الحديث ــ وإشكالية التأويل***. ص393.

[2] ــ الرواشدة، سامح عبد العزيز: ***ظواهر في لغة الشعر الحديث ــ وإشكالية التأويل***. ص 399.

ينوح الحرير على ساحلٍ، يتعرج في صرخة لم تصل أبدا "[1]

فإسناد الفعل (بكى) إلى (الناي) هو إسناد مجازي مقبول ومألوف استعماله لبيان حالة الحـــزن. أما إسناد الفعل (ينوح) إلى (الحرير) فهو لا يحمل سمة الحداثة فقط، بل إن عدم ألفتـــه، وبُعـــد توقعه، يدخل المتلقي في تيه اللافهم الناتج عن عدم قدرته على تأويل مدلولات لإسناد جمع مـــا بين تناقضين؛ شدة الحزن في النوح من جهة، وغلو النعيم والهناءة من جهة أخرى، هذا ناهيك عن أن إكمال السطر الشعري يزيد الأمر عسرا على عسر. ويرى سامح الرواشـــدة أن هنـــاك إشكالية " **تتمثل في غرابة الإسناد، فقد أسند النواح إلى الحرير، وهو معطى لم تألفه الـــذاكرة من قبل، فقد نتوقع قبل ورود كلمة الحرير مسندا إليه آخر، تـــوفره قائمـــة مـــن التوقعـــات التواضعية التي وقرت في أذهاننا وهو ما نسميه بالمصاحبات المعجمية "[2]**.

هذان العاملان وعوامل أخرى كالانقطاع والتشتت والتحولات الحادة في جمل وأسطر المقطـــع الشعري الواحد، وتكثيف الرموز والمغالاة في توظيفها، والانحراف عن دلالاتهـــا القـــارة فـــي وجدان المتلقي، علاوة على غرابة الكثير منها قد جعل المتلقي ينأى بنفسه عن الكثير من هـــذا الشعر، ويتركه لمبدعيه. ويعزو الرواشدة إعراض الناس عن الشعر وعدم حرصهم على سماعه وحفظه وإنشاده إلى سمات الشعرية الحديثة المتكئة علـــى اللاتجـــانس والغمـــوض والتشـــتت والرمزية[3].

1: 2: 3 التجارب الذاتية

تعرض نازك الملائكة، في حديثها عن ملامح التجديد الأولى، مقارنة بين نوعين من الشعر في ديوانين مختلفين لشاعر واحد، فهي تقارن بين شعر " الحداثة " والشعر " الموصوف " أو شـــعر التجربة وشعر الحكمة في ديواني الجداول والخمائل للشاعر " إيليا أبو ماضي ". وهي إذ تحكم لهذا الشاعر بريادة التجديد في القصيدة العربية من حيث التمييز بين موضوع القصيدة وهيكلها خلاف معاصريه، فهي ترى" **أن القصيدة قبله لم تكن تملك شكلا بالمعنى الحديث، وإنما كـــان الموضوع فيها كل شيء، وكانت في الغالب ساكنة تدور حول موضوع موصوف ثابـــت فـــي المكان لا حول حادثة تستغرق زمانا "[4]**. وذلك في حديثها عن شعر التجربة في ديوان الجداول،

[1] ــ درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. مج2. ص 346. عن: الرواشدة، سامح عبد العزيز: ***ظواهر في لغة الشعر الحديث ــ وإشكالية التأويل***. ص400.

[2] ــ الرواشدة، سامح عبد العزيز: ***ظواهر في لغة الشعر الحديث ــ وإشكالية التأويل***. ص 400.

[3] ــ ينظر: السابق. ص 432.

[4] ــ الملائكة، نازك:: ***ملامح التجديد الأولى*، الشعر في معركة الوجود**. ص 127.

ثم تستطرد عن ارتداد الشاعر في ديوان الخمائل، فترى أن" **أبرز مظهـر لهـذا الارتـداد أن الشاعر عاد إلى السّمة الكبرى التي لزمها الشعر العربي القديم ونعني بها نمط إرسال النصائح والمواعظ والدروس الأخلاقية وكل ما يمكن أن ينضوي تحت لفظ الحكمة** "[1]. والسؤال الـذي يبرز هنا: لماذا يعود شاعر، تعده رائدة التجديد في الشعر سباقا لها في الريادة، ويـنكص إلـى الموروث القديم للقصيدة؟

إن تقسيم نازك للشعر: **شعر التجربة، وشعر الحكمة** يؤكد ما نذهب إليه، وذلك من خلال تناول موضوع الارتداد عند " أبي ماضي "، وفق المسائل التالية:

المسألة الأولى ــ إن شعر التجربة الذاتية يسير في واحد من الأساليب الثلاثة التالية:

- **السطحية:** وهذا أسلوب مبتذل، تنفر منه ذائقة المتلقي، ولا تجد فيه مـا يـدفعها إلـى المضي قدما في القراءة.
- **المرآة العاكسة:** وهو أسلوب أقرب إلى المباشرة والتقرير، يجد فيه المتلقي تشابه تجربة المرسل مع الكثير من تجارب الحياة.

وفي كلتا الحالتين فإن متلقي الشعر، كما متلقي السرد، يشعر بالملل، وعدم المتعة، إذ أن المرسل يقدم له المعنى كله أو الغاية كلها على طبق من فضة، مما يفقده الانسجام مع النص، والاندغام مع حالة المرسل من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يفقده المتعة، وتحقيق اللـذة، التـي لا تتـأتى للمستقبل إلا إذا شعر بالكشف، وإزاحة الغمام بعد إعمال الذهن. ولا أقصـد بـذلك الأحـاجي والألغاز التي تفقد الشعر طبعه وغايته، وتدخله في باب الصنعة.

- **الغموض:** وهو الأسلوب الأكثر تعقيدا والأشد تنفيرا، وهو يدخل في باب المعميات، الذي يحتاج إلى المكابدة في الفهم، والوصول إلى المعنى واللذة حينا، واستغلاقهما أحيانا أخر. وهو أسلوب يقوم على التوظيف الخاطئ لتقنيات الحداثة من رمز، وهمس، وإيحاء، وقناع، وأسطورة، وهي تشكل بحد ذاتها عوامل تنفير كما هي عوامل جذب، سآتي على توضيحها في قادم الصفحات.

والغموض في هذا الجانب يعكس الفهم الخاطئ، والتطبيق السيئ للتعمق أو المصطلح السـائد " **عمق التجربة** " فالتعمق نقيض الغموض، وهو الأقرب إليه إذا ما أسيء استخدامه. وصحيح هنا أن المتلقي يحتاج إلى فك الرموز وكشف أغوار النص للشعور باللذة، وإفادة المعنى، ولكن ليس للدرجة التي يصل فيها النص إلى حد الطلاسم.

---

[1] ــ الملائكة، نازك:: ***ملامح التجديد الأولى*، الشعر في معركة الوجود**. ص 127.

والتعمق البعيد عن الغموض، الذي يتنافى مع المباشرة والسطحية في تقديم الذات، وتناول تجربتها، وتقديم رؤيا الشاعر للكون وعلاقاته من زاوية الذات وبصيرتها هو الأقدر على الدخول إلى باطن المتلقي، وهو معول البناء في بنية النص مقابل فؤوس الهدم، آنفة الذكر، والتي باعدت المتلقي عن الكثير من القصائد والدواوين الشعرية، وحدت به للبحث عن فنون أدبية أخرى تلبي حاجاته.

المسألة الثانية: الارتداد والعودة إلى الوراء بعد الريادة في التجديد.

وإذا كان الدارس لا يدعي المعرفة الكاملة بشعر أبي ماضي فإن نقاش هذا الأمر سيقوم على المنطق في التسلسل الشعري؛ فالحقيقة والمنطق في ذلك يتنافى مع ما ذهبت إليه نازك الملائكة، فللوصول إلى شعر الحكمة يتطلب الأمر صياغة تجارب الذات وتجارب الآخرين في بوتقة قالب مأثور ينم عن الدراية والوعي بالحياة والطبائع البشرية. فأبو ماضي في انتقاله من تجريبية الجداول إلى حكمة الخمائل، إنما سار وفق المنهج الطبيعي لقواعد المنطق والطبيعة البشرية، وهو الذي يحتم أن الساعي للوصول إلى درجة الرقي والكمال (الحكمة) لا بد أن يسلك مسالكها. وهذا هو مسلك (أبو ماضي) الشعري، وأن مسلك نازك وغيرها، المبني على التقليد، والذي أوصل القصيدة العمودية الجاهلية، التي مرت في نشأتها بمراحل عديدة من النمو والتغير والتطور إلى أن وصلت إلى درجة الكمال، تعلق قرآنا على أستار الكعبة، هذا المسلك الذي رفع مكانة القصيدة العمودية، يعاكسه مسلك نازك ومسلك حركة التاريخ العكسية، الذي سار بها من المخمس إلى المربع إلى الموشح إلى المرسل إلى التفعيلة إلى الحر إلى قصيدة النثر، إلى اللاقصيدة واللانثر، ما هو في حقيقة أمره إلا انحدار وانحطاط، وليس رقيا وتجديدا وتحديثا، الأمر الذي يبين عن تلبية روح العصر، فالمتطلع إلى المجد ينظر إلى قمم الجبال لا إلى السفوح والأودية السحيقة.

المسألة الثالثة: السرعة وروح العصر

في دفاع الكثيرين من الشعراء المحدثين والنقاد المروجين لهذا الشعر، يحتجون لملاءمته لروح العصر، بأننا نعيش في عصر السرعة، فلا مكان فيه للناقة وخببها، وإنما للسيارة والقطار والطائرة، حيث سرعة الانتقال والوصول إلى الحاجات، ولا وقت في هذا العصر لحكايات السفر إلى المحبوبة، أو إلى الممدوح، فلا وقت للحكايا، ولا جمهور للحكي. وعليه فإن طبيعة القصيدة الجاهلية، مفككة الأبيات، التي تبنى على وحدة البيت، لا تلائم هذا العصر المركب.

وهذا كله، في حقيقة أمره، مغالط للحقيقة والواقع والمنطق، فالزمن وسرعته واحدة، فالساعة الرقمية ليست بأسرع من ساعة الظلّ، والدورة الكونية واحدة، فالنهار نهار، والليل ليل. أما من

ناحية أثر الحدث، وحركة العصر في الزمن فإنّ نجوم امرئ القيس إن كانت " **قد شدت بيذبل**"[1]، فليل كل العاشقين، وفي مختلف العصور، قد شد بهذا اليذبل. ومن حيث التأثر بالزمن وواقع الرتابة في الحياة، فإن حياة الموظفين والمكاتب ليست أقل رتابة وملا من حياة الرعي والصيد. ومن حيث التغير المكاني فليست حياة البدوي، دائم الترحال، أكثر استقرارا من حياة الريفي وابن المدينة، ومن حيث السرعة في التنقل، فالمسألة لا تقاس فيزيائيا بالمسافة المقطوعة في الزمن، وإنما تقاس فسيولوجيا بالإحساس بالحركة، ولا أظن الممتطي جوادا أقل إحساسا بالحركة من الراكب في طائرة مسرعة، وهو في حالة سكون داخلها.

وتبقى المسألة الأخيرة وهي التغير في العلاقات الاجتماعية بين الناس، نتاج العصر الصناعي، وما آل إليه من علاقات التفكك في المجتمع والأسرة الواحدة، واللجوء إلى الفردية والذاتية. ومن هذه النقطة ننطلق.

فإذا كان العصر الحديث مفككا اجتماعيا ويقوم على الفردية، فالقصيدة العمودية المفككة الأبيات، والتي تعتمد وحدة البيت الواحد أكثر تصويرا لهذا الواقع من حيث الشكل. وإذا قيل إننا نعيش في وقت السرعة، فالحديث عن التجريبية التي تناولتها نازك، وعدتها من الحداثة والعصرنة، لا تتلاءم وسرعة العصر في التلقي، وإنما وحدة البيت الواحدة المشتملة على حكمة الدهر وتجاربه هي التي تتلاءم وهذا العصر.
وحقيقة أمرنا، نحن أبناء عصر قصيدة السرعة، نعيش حياة بطيئة رتيبة، فلا يعني استيراد التقنيات والنظريات والمذاهب، أننا أمسينا نعيش في عصر السرعة، وإنما ينطبق علينا وصف الأعشى لمحبوبته " **تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل** "[2]. وإذا كانت التجريبية هي وحدها التي تتلاءم مع العصرنة، فيكفي قصائد الشنفرى، على سبيل المثال لا الحصر، وتجربته التي بثها فيها لتنافي هذا الادعاء.

1: 2: 4 الكتابة للنخبة

ترى خالدة سعيد أنه " **لا بد من إنصاف الجمهور، فنعترف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثا واختلاط الجيد بالرديء قد بلبل الأفكار وحمل الشعر الحديث وزرا كبيرا. بالإضافةإلى القفزة التي قام بها الشعر الحديث مبتعدا بها عن التراث الشعري العربي مخلفا بينه وبين هذا**

---

[1] ـــ امرؤ القيس، خندج بن حجر الكندي: **ديوان امرئ القيس**. ص19.

[2]ـــ الأعشى، ميمون بن قيس: **ديوان الأعشى**. تحقيق: فوزي عطوي. بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب. 1968م. ص17.

الجمهور هوة كبيرة "[1]. وهذا يعني عدم قدرة معظم المتلقين على إدراك التراكيب اللغوية المبتدعة، فقد وصلت قدرة بعض الشعراء إلى تجاوز السواد الأعظم من المتلقين، حتى يخيل لي أن الكثيرين من متابعي أمسيات درويش الشعرية كانوا لا يفهمون ما يقول، وأن حضورهم لتلك الأمسيات كان إما تعبيرا عن (بريستيج) اجتماعي وثقافي، وإما تنفيسا عن الضجر اليومي والوظيفي والحياتي في بلد لا متنفس فيه حتى ولا هواء. وقد يكون نجاح شاعر ما في جذب الجمهور إلى أمسياته الشعرية ناتج عما أطلق عليه المودة السائدة،" **فحين يتم الاتصال بين المؤلف والجمهور أو الجماهير، يدور الحديث حول نجاح المؤلف. غير أن مفهوم النجاح في الواقع ليس محددا بدقة، إذ أنه يختلط في بعض الأحيان مع المودة السائدة** "[2].

وفي مشاهداتي لبعض تلك الأمسيات عبر شاشة التلفزة، كنت أترك الشاعر المطلسم أحيانا، وأتابع انفعالات الجمهور وردة فعله، فكان في أغلب الأحيان يجلس مشدوها، تعبر قسمات وجهه وملامحه عن عدم الفهم، أما عن الوقوف والتصفيق فكان يبنى على مواقف ثلاثة:

إما أن يكون ناتجا عن مدح الشاعر للفلسطينيين والمقاومة وتحدي الاحتلال، أو أن يقف شخص مرموق مصفقا فيتبعه الحضور وقوفا وتصفيقا، أو أن يعلي الشاعر نبرته في نهاية مقطع ما، ثم يتوقف فجأة موحيا، بموسيقى توقفه، للجمهور أن قفوا وصفقوا. أما النخبة فإنها لا تصفق؛ لأن إدراك شاعر مثل درويش، يحتاج لأكثر من قراءة في النص المكتوب، ويحتاج زمنا أبعد مسافة من زمن تصفيق اللافهم، فلا يعقل أن تصفق النخبة، وهم قلة، بعد الفهم، وقد حدث التصفيق.

ففي قصيدته، أي محمود درويش " **سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا** " يرد المقطع التالي:

" **يدان تقولان شيئا، وتنطفئان**
يدان تقولان شيئا... وتنطفئان
يدان تقولان شيئا وتنطفئان "[3]

إن تكرار هذا السطر ثلاث مرات متتابعة يصعب فهم غايته على المتلقي العادي، فهو أي المتلقي البسيط، يأخذ بالصول والجول صعودا وهبوطا، وبومضات سريعة محاولا الوصول إلى المعنى دون جدوى، حتى أن الطلبة المتخصصين في علوم اللغة يستغلق على معظمهم إدراك غاية هذا التكرار. وقد أبدى إبراهيم نمر موسى توضيحا لذلك مرتكزا على وجود الفاصلة في

---

[1] ـــ سعيد، خالدة: **البحث عن الجذور**. بيروت: دار مجلة شعر. 1960م. ص 13.

[2] ـــ يسين، السيد: **التحليل الاجتماعي للأدب**. ط3. مصر: مكتبة مدبولي. 1982م. ص 145.

[3] ـــ درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. مج1. ط14. بيروت: دار العودة. 1994م. ص447. عن: نمر موسى، إبراهيم: **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**. فلسطين بيرزيت: مركز القدس للتصميم والنشر والكمبيوتر. 1995م. ص 15.

السطر الأول، والنقاط المتتابعة في السطر الثاني، وانعدام الترقيم في السطر الثالث[1]. وتفسيره هذا يؤكد ما يذهب الباحث إليه. بأن فهم هذا الشعر هو قاصر على ثلة من ذوي الاختصاص والنقد، ولن يكون للقارئ البسيط والمثقف العادي معول فيه ولا يد. وإذا كان هذا النص ينسب إلى قصائد درويش الأولى، فما بالك مع دواوينه الأخيرة.

وإذا كان رأي بعض النقاد ينفي التواشج بين الشاعر والجمهور، حيث يرون أن" **لغة الإيصال مقطوعة بين الشاعر العربي الثوري والجماهير العربية** "[2]، فإن من أعلام الشعر الحديث من يؤكد هذا التوجه، ويذهب إليه. فشاعر الحداثة أدونيس يرى " **أن الصلة بين الشاعر العربي الثوري والشعب العربي مقطوعة، لأن فئات الشعب في المجتمع العربي غير واعية ذاتها، ولم تستطع أن تغير المجتمع التقليدي. وبما أن الشعب العربي لم يتكون ثوريا بعد، فإن الفئة التي يمكن أن يتوجه إليها الشاعر العربي الثوري في المرحلة الحاضرة، هي التي تتكون من البرجوازية التقدمية، وفي طليعتها الطلاب والمعلمون والمثقفون، والواقع إذن، أن الشاعر الثوري العربي الحقيقي ليس له جمهور وإنما له قراء** "[3]. وهو ما يثبت ضحالة مياه الشعر الحديث، وانحساره عن موانئه، فلم يبق له إلا أن تلوذ مرساته إلى شواطئ الخاصة (النخبة)، أو أن يبقى عائما، وسط المحيط، يهتف وحيدا، بعيدا عن العيون والآذان، إلا ما ندر.

1: 2: 5 استخدام المصطلحات والتعابير النقدية المبهمة

لقد قدّم النقد منذ بداياته الأولى يد العون للمتلقي لفهم الشعر، وإذا كان النقد جلّه، في هذه البدايات، يعتمد على الأحكام الانطباعية والجزئية، فإنه يبرهن على أنه كان للنقد أهله، ولم يكن أمره حكمَ مشاع، وما لجوء عمر بن الخطاب لحسان بن ثابت ــ رضي الله عنهما ــ لفهم بيت الحطيئة في الزبرقان " **دع المكارم** "[4]، إن كان مدحا أو هجاء إلا دليل على ذلك.

وإذا ما اعتبر البعض أن العرب ليسوا أكثر من حلقة وصل بين الحضارات القديمة والحديثة، وأنهم غير مؤهلين لابتكار المناهج والنظريات، ومن ضمنها النقدية، فإن ضبط الصناعة

---

[1] ــ ينظر: نمر موسى، إبراهيم: **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**. ص 15،16.

[2] ــ جيدة، عبد الحميد: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**. ص 21.

[3] ــ أدونيس، علي أحمد سعيد: **زمن الشعر**. ص 89.

[4] ــ الحطيئة، أبو ملكية جرول بن أوس العبسي: **ديوان الحطيئة**. من رواية أبي حبيب عن أبي الأعرابي وأبي عمرو الشيباني. شرح: أبو سعيد السكري. بيروت: دار صادر. 1967م. ص 108.

الشعرية عندهم، وصياغتها في بوتقة أسموها عمود الشعر، وما تبع ذلك من تيارات نقدية وفكرية، يتعارض مع هذا الرأي[1].

وإذا كان لفلاسفة الإغريق قصب السبق في النقد، فإن للعرب الأقدمين الأسبقية على الغرب الحديث فيه، إلا أن توالد المذاهب الأدبية والنقدية قد تناسل عند الغرب، الأمر الذي دعا باكورة رواد النقد عند العرب إلى التأثر به، واستجلابه حكما لأشعارهم، دون إدراك ووعي تام بكنهه، وعليه فقد" **كان علينا أن نستورد نظريات النقد الأدبي كما نستورد محطات الكهرباء** "[2]، فأسرف كثير من النقاد في استخدام مصطلحات النقد الحديث، الغريبة على المتلقي العربي، دونما توضيح لها أو تفسير، فبقيت على إبهامها، بل لقد انعكست غايتها؛ فبدلا من إزالة الإبهام عن نصوص الحداثة، فإنها زادتها إبهاما على إبهام. وهذا المأزق الذي لم ينج منه الشعراء وقع فيه النقاد أيضا؛ حيث يرى عكاشة أن المصطلحات النقدية المتداولة هي مصطلحات غائمة وضبابية، نتعرف عليها معجميا، ولكننا نعجز عن التعرف عليها دلاليا مثل مصطلح: تثوير اللغة[3].

لذا فإن المتلقي للشعر الذي يلجأ للنقد للوقوف على ما استغلق عليه من النص، يجد في تلك المصطلحات ما يزيده استغلاقا، الأمر الذي يعاظم من إحساس المتلقي بالغربة تجاه الشعر والنقد معا، " **فهو لا يقل عن الشعر غموضا، حيث يعتمد على مصطلحات مترجمة ترجمات عاجلة، يسرف النقاد في استخدامها، ويجدون فيها مفاتيح لكل نص مستغلق، وإن ظلّ على استغلاقه لدى القراء** "[4]، الشأن الذي يفتح نفقا جديدا من العزلة بين المتلقي والشعر.

ويرى غالي شكري أن حركة النقد عند الغرب قد ولدت مكتملة ولادة طبيعية، بعد حمل طويل ناتج عن لقاح النظريات الفلسفية والحضارية، وأن النقد العربي قد ولد بعملية عسيرة وقيصرية[5]، ونتج عن لقاحات متعددة، فهو مثل الجراء التي تناسلت عن عدة آباء. وإن رغيف النقد عندنا قد وصل إلى مستهلكيه دون اختمار لعجينته ما جعله صعب المضغ، وغير مستساغ في الذوق. من هنا يرى غالي شكري أن منبع التجديد في الفن والنقد عند الغرب يعتمد على

---

[1] ــ ينظر: عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد***، **مجلة دراسات ــ العلوم الإنسانية والاجتماعية**. ع2. مج37. 2010م/ ص297.

[2] ــ شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص 21.

[3] ــ ينظر: عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد***. ص301.

[4]ــ القط، عبد القادر: **عصر الشعر أم عصر الرواية؟** مصر المحروسة ــ مجلة إلكترونية ثقافية.القاهرة.9 سبتمبر 2012.
http://www.misrelmahrosa.gov.eg/NewsD.aspx?id=17446

[5] -ينظر: شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص 130.

التجديد في النظريات الفلسفية والحضارية، حيث " **أن الحركات الفنية في الغرب، تصدر عن نظريات في الفلسفة والحضارة تصبغ رؤية الفنان والناقد على السواء بوجهات نظر شاملة تنعكس بدورها على أعمالهما بغير تنافر أو استعلاء أي منهما على الآخر، ومن هنا تتسم الدراسات النقدية في أوروبا وأمريكا بمنهجية واضحة** "[1]. في حين أنه يتساءل عن حال هذه المنهجية، وعن التوافق بين حركة الشعر وحركة النقد في وطننا العربي: " **هل ترافق حركة الشعر الحديث في بلادنا، حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من أعماق المرحلة الحضارية التي أنتجت هذا الشعر؟ أم أن النقد عندنا يعتمد على الموائد الأوروبية أحيانا، والموائد العربية القديمة في معظم الأحيان** "[2]. ليصل إلى نتيجة مفادها، أنه في ظل " **هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربى في ملجأ الأيتام، أصيب الكثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين في أوروبا** "[3]. ويضيف شكري، في تعقيبه على كتاب خالدة سعيد " البحث عن الجذور " ما يفصح عن وعيها النقدي، ويراكم أسباب ذلك التمزق، وهو " **دور الحضارة الغربية التي بناها أهلها في خمسة قرون، وأردنا نحن امتصاصها في أقل من نصف قرن، فكان الانشطار والتمزق والتناقض الذي لا ينتهي** "[4].

وإذا كان شعراء الحداثة يتحملون مسؤولية كبرى في عدم فهم المتلقي لأشعارهم، وبالتالي انصراف الناس عن الشعر، فإن نقاد هذا الشعر يشاطرونهم هذه المسؤولية؛ لأنهم قد انحرفوا عن غاية النقد، وعن وظيفته الأساسية" **باعتباره قناة الاتصال الذكية والمثقفة بين الشاعر والمتلقي، والأخذ بيد القارئ نحو عالم الشاعر الفني والجمالي**"[5]، بل النقد في بلادنا قد " **قلد الشعر في الإغراق في الذاتية والغموض والتنظير الوصفي، تحت تأثير المدارس النقدية الغربية ذات الطابع الشكلاني، والتي لم ينجح أحد، لسوء الحظ في تعريب، ولا أقول ترجمة، مقولاتها، وتوطينها في تربة ثقافتنا العربية المعاصرة وربطها بمقولات النقد العربي، مما ساهم في تعميق عزلة الشعر من جهة، وعزلة النقد نفسه من جهة أخرى** "[6].

واذا كان النقد الحديث يعيب على القديم جزئيته وانطباعيته، فإن الناقدة خالدة سعيد ترى أن هذه العيوب ما زالت لصيقة بنقدنا الحديث، بل علاوة على ذلك فإنه لا ينظر إلى الأثر الأدبي ككل،

---

[1] ــ شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص 130.

[2] ــ السابق. ص 130.

[3] ــ السابق. ص 131.

[4] ــ السابق. ص 144.

[5] ــ جودة، أحمد: **لماذا تحول الشعراء؟** أفق. 1 فبراير 2002م.

http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=321

[6] ــ السابق.

بل يجزئه، فهو إما أن يتناول المضمون وحده، أو أنه يهتم بالشكل، أو أنه يجتزئ الشكل والمضمون، فينقد الأثر عبارة عبارة. وترى أن ثمة صعوبات تواجه النقد الحديث، تعود أسبابها إلى الشعر الحديث نفسه، فرغبة التجديد هي الجامع الوحيد بين شعراء الحداثة، فلكل شاعر تجاربه الخاصة، واتجاهه الخاص، كما أن قلة النتاج الشعري الحديث، واعتبار الشاعر حديثا لمجرد انتاجه قصيدتين أو ثلاث، والخلط في انتاج الشاعر الواحد بين القديم والحديث، من حيث الأسلوب والرؤيا، والاختلاف في مفهوم التراث الشعري بين الحصر والتعميم الزماني والمكاني، ناهيك عن طغيان الأفكار السياسية على المفاهيم الحضارية، كل ذلك أدى إلى إفقاد الشعر الحديث شخصيته، الأمر الذي انعكس على النقد الذي يتناوله[1].

ويذهب علي عشري زايد إلى أن استخدام الآليات الرياضية والهندسية، كما هو شائع لدى بعض نقادنا المحدثين، قد جعل المتلقي ينصرف عن متابعة الشعر والنقد معا[2].

وفي الشأن ذاته فإن غالي شكري يؤكد ما ذهبت إليه خالدة سعيد، حيث يعيب على بعض النقد خروجه عن الموضوعية والحيادية، وتعالقه بالعلاقات الشخصية بين الناقد والشاعر، مشيرا، على وجه الخصوص، إلى المقدمات النقدية التي كتبها بعض نقادنا للمجموعات الشعرية الجديدة التي لا تصلح مطلقا كأساس موضوعي لأية دراسة شاملة[3].

ويذهب عز الدين المناصرة، في حديثه عن حال النقد عندنا، إلى مهاجمة النقد الصحافي، الذي يعد الأكثر انتشارا، وهو المادة اليومية الميسرة للقارئ للوصول إليها، فهو في الوقت الذي ينتقد فيه الشعر الحزبي والفئوي والمنافق، فإنه يمارس نقدا مماثلا للشعر الذي ينقده، ويرى أن هذا الأمر ينسحب على النقد الأكاديمي الجامعي، الذي يتسم بالفئوية والحسد الوظيفي، إضافة إلى تطبيقه للمناهج النقدية الغربية بحرفيتها[4].

إن الناظر لآراء النقاد في وطننا العربي يرى أن النقد قد تصحرت أرضه، وتلوثت منابعه، فهو، وحسب أهل الاختصاص، مازال يقف على أرضية رخوة، ويدور في فلك الانطباعية والجزئية، وتشوبه اللاموضوعية، وينغمس في التحاسد البعيد عن التكامل، وتتجاذبه الأطياف الأيدلوجية

[1] ــ ينظر: سعيد، خالدة: **البحث عن الجذور**. ص 18 ــ 20.

[2] ــ ينظر: زايد، علي عشري: **دراسات نقدية في شعرنا الحديث**. ط 2.القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير 2002م. ص 4.

[3] ــ ينظر: شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص 140.

[4] ــ ينظر: المناصرة، عز الدين: **جمرة النص الشعري ــ مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة**. عمّان: دار الكرمل للنشر والتوزيع. 1995م. ص552 ــ 553.

والسياسية، هذا ناهيك عن انغماس أكثره في المصطلحات الوافدة المطلسمة. فإذا كان هذا حـال النقد عندنا، والذي يفترض فيه أن يكون الملجأ للمتلقي، بتسويته ما اعتور من الشعر، فإن الشعر الذي لم يبق للمتلقي ما يمكن الحصول عليه وحده، لن يجد موئله عند ذلك الناقد، وستكون النتيجة بالتالي انصرافا عن الشعر. وما دام الشعر والنقد على هذا الحال، فسيكون الحديث عن العلاقة بين الشاعر والناقد والمتلقي هو جدل بيزنطي لا طائل من ورائه.

1: 2: 6 وعي الشاعر والمتلقي بمهمة الشعر

يرى جابر عصفور أن الشعر بحاجة إلى شاعر ومتلق مدركين لأهمية الشعر؛ شاعر عظيم يستطيع نفي الوضع المتأزم للشعر، ويعرف أسرار صنعته، ويعمل على قولبة الشأن العام برؤيا ذات منبع ذاتي، يحقق من خلالها مناخا صالحا لجذب المتلقي. فمسألة تحريك العقول والقلوب نحو الشعر تحتاج إلى أمرين: أولهما الشعر ذاته من حيث قربه أو بعده من التكامل باعتباره فنا متميزا، له جمالياته الخاصة، التي تساهم في توصيل رسالته، على مستوى اللفظ والمعنى أو النظم والأسلوب. وثانيهما استعداد المتلقي؛ واستعداد المتلقي لن يتحقق إلا بوجود شرط أولي هو التعاطف مع الشعر، خاصة إذا تجاوب موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقي في لحظة تلقيه القصيدة [1]. لذلك لا بد من توافر هذه العناصر مجتمعة، وأي خلل في طرف منها، سيؤثر سلبا على بقيتها. ولعل المرد الأساس في العملية الشعرية يعود إلى الشاعر نفسه، فتوافر المناخ، واستعداد المرسل إليه للتلقي، لا يصنع حالة شعرية مادام المرسل ونصه لا يشكلان دافعا لتحريك الإحساس والتأثير، وتبقى العملية الشعرية بذلك جدباء لا عشب فيها ولا ماء، ويبقى الشاعر فيها يسير خبط عشواء دون إدراك لواقع، ودون تحديد لغاية. أما إذا كان الشاعر حذقا، عارفا بمهنته ومهمته، فإنه يستطيع أن يلامس الخيط الأساس الذي ينسج منه المناخ، وبالتالي فإنه يتمكن من اختراق آذان المتلقين وأذواقهم.

وما المناخ المقصود هنا إلا مجموعة العوامل التي يقوم عليها الواقع ابتداء بالحالة السياسية ومتعلقاتها الاقتصادية والاجتماعية، وانتهاء بالحالة النفسية لجمهور المتلقين، المحرك الرئيس، ومرمى السهم، الذي يتوجب على الشاعر التصويب نحوه. والمناخ مادة قائمة، وإن اختلفت من عصر إلى آخر، ولكنه يبقى البنية الطيعة اللينة، ذات الأبعاد والزوايا الواضحة التي يستطيع الشاعر أن يصورها، أو يحاكيها، فيقدم رؤيته فيها، كما يستطيع أن يتمرد عليها، ويعيد بناءها،

---

[1] ــ ينظر: عصفور، جابر: **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر. 1978م. ص 292 ــ 293.

ويغير أبعادها ومنطلقاتها، فيشكلها وفق تصور جديد، ورؤيا جديدة، فيدغم فيها الشأن العام بالإحساس الذاتي لنفسه، موصولا مع إحساس الذات الجمعي للآخرين.

وبالعودة إلى الحالة التي وصل إليها شعرنا من أفول لشمسه، فما هو العامل الأساس الذي يقف وراء ذلك؟ أهو المتلقي، وقد صم أذنيه عن الشعر؟ أم المناخ وتداعياته وصعوبة الإمساك بزمامه، بسبب جموحه وسرعة حركته؟ أم أنه الشاعر ونصه الفاقد لأدواته، وغير المواكب لتطلعات المتلقين وفق حالة المناخ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات لا بد من التعريج على تجربتين مهمتين: إحداهما تاريخية، والأخرى عصرية، بحيث نتلمس من خلالهما الإحاطة بواقع شعرنا المعاصر.

التجربة الأولى ــ الموشحات:

لقد حمل شعراء الشرق معهم، عند فتح الأندلس، القصيدة العمودية بجوار السيف، وكانت قواعدها من الحدة والقطع بمكان بحيث تشابه ذلك السيف، ولكن البيئة والمناخ ومعطياتهما الأندلسية الموشحة بطابعهما الخلاب، سرعان ما انعكست على ذائقة التلقي عند العرب الأندلسيين، فنأى بعمودية القصيدة، وباصفرار وحدة بيئتها المنعكس على وحدة قالبها، ما دفع الشعراء إلى النزول عند ذائقة المتلقين، وإلى الانغماس في مناخهم، فراجت بذلك قصيدة الموشح، وأذابت في طريقها عمودية القصيدة.

التجربة الثانية ــ الشعر الشعبي الأمريكي:

يطرح الشاعر والناقد الأمريكي " **دانا جويا** " السؤال التالي " **ما الحدث الذي كان غير منتظر وكان له أعظم التأثير في الشعر الأمريكي خلال العشرين سنة الماضية؟... لا ريب في أن التطور المفاجئ والأهم في الشعر الأمريكي المعاصر كان الانبثاق الجديد، واسع النطاق وغير المتوقع، للشعر الشعبي، وتحديدا شعر غناء ال Rap وشعر ال Cowboy، والمباريات الشعرية Poetry Slams** "[1].

وعلى الرغم من أن هذا التيار الشعري الجديد قد أوجد لنفسه مكانا خارج " **ما أسماه الشاعر اللغوي شارلز برنشتاين (ثقافة الشعر الموزون الرسمية) ــ أي تلك الشبكة الأدبية الصغيرة، ولكن المحترمة، القائمة على الكتب والدوريات والمؤتمرات وبرامج التأليف الجامعية** "[2].

وعلى الرغم، كذلك، من حالات الاندثار والانحسار والانتكاس للشعر الموزون، حيث "**ما كان**

---

[1] ــ جويا، دانا: ***حبر سري ــ الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة***، **الكرمل**. ترجمة: صبحي حديدي. ع 80. صيف 2004م/ ص 18.

[2] ــ السابق. ص 18.

أحد يتوقع هذا الإحياء الشعبي الهائل، في ثقافة أدبية أعلنت طيلة معظم القرن العشـرين أن الشعر الموزون تقنية تحتضر "[1]. فعلى الرغم من ذلك كله، فإن الشعر الأمريكي، وخاصة ال " **Rap** " قد انتشر بشكل مفاجئ وسريع، ليس في أمريكيا وحدها فحسب، وإنما امتد ليطال الكثير من البلاد المجاورة، وبعض تلك البعيدة[2].

فإذا كان هذا هو حال الشعر في أمريكا في العصر الحديث، فإن الأسئلة التي تفرض نفسها في هذا المقام هي:

ــ إذا كان العمر الزمني للشعر الأدبي الحديث في أمريكا زهاء قرن، فما هو سبب عدم انتشاره؟

ــ وإذا كان العمر الزمني للشعر الشعبي الأمريكي لا يزيد عن عقدين، فما هو السبب في رواج بضاعته وشيوعه؟

ــ وهل هناك ظواهر شعرية في الوطن العربي، بعيدا عن الشعر الأدبي، تحظى بنفس الانتشار؟

ــ وهل تعد هذه الظاهرة، إن وجدت، منافسا للشعر الأدبي الحديث؟

وقبل الإجابة عن الأسئلة التي تخص التجربة الأمريكية، وبشيء من الاختصار، فإنه لا بد من الإشارة إلى أنها، أي الأسئلة المنبثقة عن التجربة، يندرج تحتها اسمان للشعر: الأول " **الشعر الأدبي** "؛ وهو ذلك الشعر الحديث، المحطم للوزن والقافية، والذي يتخذ سمة العولمة فيما يسمى " قصيدة النثر " والمتواصل مع جمهور التلقي عن طريق الطباعة، أي الشعر المكتوب، وبشتى وسائلها، في الغالب الأعم. والذي ينحسر تلقيه في فئة النخبة، وبعض الأكاديميين. والثاني " **الشعر الشعبي** "؛ وهو ذلك الشعر الأكثر رواجا، والذي يؤدى أمام الجمهور مباشرة، وبعيدا عن ثقافة الطباعة.

وفي الحديث عن أسباب انحسار الشعر الأدبي الأمريكي، فإنها لا تختلف كثيرا، لأن القضية كونية، عن تلك الخاصة بأفول نجم الشعر العربي، والتي نحن بصدد الحديث عنها، ولا داعي لتكرارها، مع التأكيد على أن لكل أمة وشعرها قضايا خاصة، ولكنها لن تضيف الكثير للشروط الكونية لمأزق الشعر المتسم بالعولمة.

أما عن الإشعاع الجديد للشعر الشعبي الأمريكي، فإن علامات سطوعه تظهر من خلال المساحات الضوئية العريضة التي تنيرها داخل أمريكا وخارجها، وذلك من خلال " **زحف الناس مئات الأميال لحضور مهرجانات الشعر الشعبي، وحفظ الناشئة عن ظهر قلب مقاطع مطوّلة**

---

[1] ــ جويا، دانا: ***حبر سري ــ الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة***. ص 18.

[2] ــ تجدر الإشارة هنا أن برنامج "***Arabs Got Talent***" التلفزيوني قد عرض في إحدى حلقاته موهبة لفتاة سعودية تغني شعر ال " Rap "، وقد انتقلت في مسابقة البرنامج للمرحلة الثانية، دليل على القبول الجماهيري لهذا الشعر.

ومعقدة من ال Rap "[1]، إضافة إلى أن " **الفن الشعبي يميز نفسه عن شعر التيار السائد بطريقة هي الأكثر جذرية عن طريق اجتذاب جمهور عريض مستعد لدفع المال، في ثقافة تتطلب من الفن العالي (الشعر الأدبي) أن يبحث عن مصادر تمويل ودعم خاص وإعانة مالية وأكاديمية لكي يواصل البقاء** "[2].

إن رواج الشعر الشعبي في فترة وجيزة داخل أمريكا، حيث " **أن ال Rap هو الشكل الوحيد من الشعر الموزون ـ بل لعله في الحقيقة الشكل الأدبي الوحيد على الإطلاق ـ الذي يحظى بشعبية حقه في أوساط الشبيبة الأمريكية من كل الأعراق** "[3]. إن هذا الرواج عائد إلى أن هذا الشعر موزون بالدرجة الأولى، وأن اعتماده على " **الأداء الشفهي، والأصول غير الأكاديمية، وإحياء الشكل السمعي، والجاذبية الشعبية، التي توجد بصفة أقل جلاء في العالم الأدبي المؤسس** "[4]، قد جعل هذا الشكل الجديد للشعر يحتل البقع الضوئية، في حين أن الشعر الأدبي يقف الآن في مناطق الظلّ، بل إن جزءا غير قليل منه يقف في مناطق العتمة، الأمر الذي يشير إلى ارتداده للوراء.

أما فيما يختص بحال الشعر الأدبي، والشعبي في وطننا العربي، وإن كان ثمة ظاهرة وتجربة فيه تشابه تلك التي في أمريكا، فإن البحث سيتناول تلك الحال المتعلقة بفلسطين وحدها، وذلك لسببين:

ـ **الأول:** إن الباحث لا يدعي الاطلاع الكامل على أحوال الشعر عامة في الوطن العربي، إلا أنه ينظر للشعر الفلسطيني على أنه انعكاس ومتمم في الوقت ذاته للشعر العربي.

ـ **والثاني:** إن موضوع الدراسة قد اقتصر بشكل أساس على الشعراء الروائيين في فلسطين، كمنطلق أساس لدراسة الظاهرة عربيا وعالميا.

الشعر في فلسطين:

يتنازع الشعر في فلسطين تياران: أحدهما ما اصطلحنا على تسميته بالشعر الأدبي، والثاني ما يطلق عليه الشعر الشعبي.

التيار الأول ـ الشعر الأدبي الفلسطيني:

ويمثل هذا التيار عدد غفير من الشعراء الذين تركوا بصماتهم على لوحة الأدب الفلسطينية والعربية وبعضهم العالمية أمثال: إبراهيم طوقان، وعبد الكريم الكرمي، وعبد الرحيم محمود،

---

[1] ـ جويا، دانا: ***حبر سري ـ الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة***. ص 23.

[2] ـ السابق. ص 24.

[3] ـ السابق. ص 23.

[4] ـ السابق. ص 23.

وفدوى طوقان، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زيّاد، ومعين بسيسو، وهارون هاشم رشيد، وراشد حسين، ويوسف الخطيب، وعز الدين المناصرة، ومريد البرغوثي، وأحمد دحبور، ومحمد القيسي، وآخرين. وينقسمون مكانيا إلى شعراء الداخل (أي فلسطين المحتلة عام 1948 م)، وشعراء الأرض المحتلة عام 1967 م، في الضفة الغربية وقطاع غزة، وشعراء المنفى والمهجر والشتات.

وإذا عمدت الدراسة إلى ذكر هذه الأعلام وغيرها الكثير، فذلك للتأكيد على أن الساحة الفلسطينية غنية كل الغنى بالشعراء، وأن أشعارهم قد لبت في أكثر مراحل القضية الفلسطينية تطلعات الجماهير. ولكن، وفي الوقت نفسه، فإنه ينطلق من هذا الثراء الشعري سؤال الدراسة حول انتقال الشعراء إلى الجنس السردي الروائي.

أما عن كون الشعر الفلسطيني جزءا من واقع الشعر العربي، فإنه ينسحب عليه الأسباب نفسها التي تعمل على أفول نجمه، وخاصة فيما يتعلق بحركة الشعر الجديد في فلسطين، فعلى الرغم من عناية المؤسسات الرسمية وغير الرسمية في فلسطين، أمثال وزارة الثقافة، واتحاد الكتاب، وبيت الشعر، ومركز أوغاريت، وغيرها، بهذا الشعر إلا أن استجابة التلقي له ما زالت تسير بخطى عكسية متوالية الانحدار، ومخالفة لبوصلته الشعرية. ونشير في هذا المقام إلى مقتطفات شعرية لخمسة عشر ديوانا لشعراء متنوعين، قام مركز أوغاريت بنشرها في الفترة الممتدة من عام 1999 ــ 2007، وقد تناولها الشاعر والروائي علي الخليلي بالنقد، حيث يقول فيها تحت عنوان التجديد والتجريب، إنه رصد " **انزياحا في بعض المجموعات، أو معظمها، عن قصيدة المقاومة التي كانت سائدة ومسيطرة، في مرحلة قريبة سابقة** "[1]. وهذا الانزياح في حقيقة أمره، وإن كان انعكاسا لمرحلة " **ما بعد أوسلو، ونشوء السلطة الوطنية في العام 1994، وإلى حينه** "[2]، فإنه يمتد زمنيا ويتبلور في الأمور التالية:

* **الأول:** وهو ما أطلق عليه الناقد عادل الاسطة " **سلطة اللغة ولغة السلطة** "[3]، في دراسة مطولة في شعر درويش عن مدى تأثير لغة الشاعر في الجماهير العربية، في قصائده "سجل أنا عربي" و "عابرون في كلام عابر"، وعن كون اللغة متناغمة وممثلة لسلطة الحزب ونقاده

---

[1] ــ الخليلي، علي: **الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي ــ قراءات في أدب فلسطيني جديد.** ط1. رام الله ــ فلسطين: منشورات مركز أوغاريت الثقافي. 2008 م. ص76.

[2] ــ السابق. ص76.

[3] ــ ينظر: الأسطة، عادل: **سلطة اللغة ولغة السلطة.** ديوان العرب. 10أيار (مايو) 2009م.
18191http://www.diwanalarab.com/spip.php?article

وجماهيره، أو عن كون سلطة اللغة تتجسد في ذات الشاعر " أنا لغتي "، وتعبر عنها، بصرف النظر عن التناغم والتنافر.

* **الثاني:** التغور في الذاتية البعيدة عن القولبة الجماعية، أي فصل ال " **أنا** " عن ال " **نحن** ".

* **الثالث:** الإغراق في الشعر المسطح المطلسم.

* **الرابع:** تناول الموضوعات الهامشية، المرصوفة العبارات، والتي لا تؤدي إلى معنى جـــدير بالاهتمام.

وهذه العوامل كلها تتنافر مع طموحات شعب مازال يرزح تحت الاحتلال، ويتطلع إلى الشـــعر أن يبقى محافظا على جذوة النضال، وأن يكون عام المرمى، واضح العبارة، ينطلق من قصيدة محمود درويش:

" قصائدنا،

بلا لون

بلا طعم

بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح

من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم " البسطا " معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن... للصمت "[1]

ويكفي في هذا المقام أن نورد بعض مقاطع الشعر التي اقتطفها " علـــي الخليلـــي " مـــن تلـــك الدواوين، للدلالة على حال الشعر المعاصر، وعلاقة ذائقة التلقي به:

فالشاعر " **موسى أبو كرش** " يقول في قصيدة " **فاصل** "من مجموعته الشعرية " **أ فـّ** ":

" المرأة التي رافقته مساء

فص ثوم

يصلح لطشّة الملوخية

وليّ العنق أيضا "[2]

وفي قصيدة " **إبرة** " من مجموعة " **مخاض الفراغ** " للشاعر " **أحمد الأشقر** "، يقول:

---

[1] ــ درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** مج1. ص 54.

[2] ــ الخليلي، علي: **الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي ــ قراءات في أدب فلسطيني جديد.** ص77.

" الإبرة المسعورة

تثقب لحم الهواء

وتخيط الفراغ

ولا شيء ينضج

الفراغ نسيج أحلامنا

وأنا الإبرة "[1]

أما الشاعر " **أحمد يعقوب** " فإنه يقول في قصيدته " **بهاء الأيام النحيلة** " من مجموعته " **البقاء على قيد الوطن** ":

" رسمت لي الهندية الحمراء أنغرد معادلة

أمريكا = Geopolitica

وقالت البطاطا المشوية في الرماد وعلى الهواء الطلق

ألذ وأمتع من اللحم المشوي في أوفن الليزر

كوخ الهندي الأول من سعف النخيل وجلود الوشق البري

أكثر أريحية وشفافية من Empire State

يا لأمعاء أمريكا "[2]

وإذا كنا في هذا السياق لا نسعى إلى إصدار حكم قيمة على هذه الأشعار وأمثالها، فإن مساحة التلقي لهذا الشعر وشعرائه، وكمية الأعداد التي تباع منها، وعدد الطبعات للديوان الواحد، وعدد الأيدي التي تمتد لتتناولها عن رفوف المكتبات، ومدى الاستمرارية في قراءة الديوان منها، بعد قراءة قصيدتين أو ثلاث، ومقدار حفظ النشء لمقاطعها. هذه الأمور وغيرها هي الحكم الأساس على قيمتها، وعلى مدى شيوعها أو انحسارها.

وفي ظلّ هذا الواقع نتناول التيار الثاني الذي يتنازع الشعر في خصوصية فلسطين؛ المرآة العاكسة والمتممة للشعر العربي:

التيار الثاني ــ الشعر الشعبي (الزجل الشعبي) الفلسطيني:

في الوقت الذي مهدت الدراسة للشعر الشعبي الفلسطيني بالشعر الشعبي الأمريكي، فإنها لا ترمي للوقوف على حيثياته، وإنما الغاية التي يسعى الباحث للوصول إليها تكمن في الإجابة عن الأسئلة التالية:

---

[1] ــ الخليلي، علي: **الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي ــ قراءات في أدب فلسطيني جديد**. ص78.

[2]. السابق. ص79، 80.

ـ كم هو عدد الأمسيات الشعرية (للشعر الأدبي) التي أقيمت في بلد ما في فلسطين؟ وكم هوعدد أمسيات الشعر الشعبي (الحفلات) التي تقام في البلد ذاته؟
ـ وأيهم أكثر شهرة لدى جماهير التلقي: الشعراء أم الزجّالون؟
ـ وأي الصنفين تقام له المهرجانات أكثر: الشعر الأدبي أم الشعر الشعبي؟
ـ وأي الصنفين أكثر مبيعا: دواوين الشعر أم سديهات الزجل؟
ـ وأي الصنفين بحاجة إلى الدعم المادي والإعلامي لرواج بضاعته: الشعر أم الزجل؟

هذه الأسئلة وأخرى، تشير الإجابات عنها إلى أن الشعر الشعبي هو الأكثر حضورا وانتشارا، بل إن ذائقة التلقي للشعر الأدبي لاتكاد تقارن مع مثيلاتها للزجل (الشعر الشعبي)؛ فمؤتمرات ومهرجانات الشعر الشعبي تعقد، وبشكل دوري، في الكثير من مدن فلسطين وقراها، نحو: مؤتمر الأدب الشعبي في سلفيت، الذي يتخذ من الشاعر الشعبي " راجح السلفيتي " عنوانا له، ومهرجان فرخة، ومهرجان بيرزيت، وغيرها. بالإضافة إلى مئات الحفلات التي تقام كل عام في الأفراح، والتي تصدح فيها حناجر الزجالين، الذين تدفع لهم الآلاف لإقامة تلك الحفلات، وبحجوزات مسبقة تكاد تصل إلى سنة كاملة، ويحضرها جماهير التلقي من كل حدب وصوب. في حين أن الشعر الأدبي مازال يتوسل الدعم المادي لينشر إنتاجه، ومازال حضوره يتقلص، وتوصد أبواب الجماهير أمامه.

والأسئلة التي تتمخض عن هذه المؤشرات والنتائج هي:
ـ ما هو السبب الكامن وراء ازدهار الشعر الشعبي واضمحلال الشعر الفصيح؟
ـ وهل هناك صنف فني آخر يؤثر على حركة الشعر في العصر الحديث؟

لعل السبب وراء نجاح الشعر الشعبي، واستمراريته، يكمن في حفاظه على ما سعى الشعر الأدبي إلى تركه وبإلحاح، وهو الوزن والقافية؛ أي ركنا الشعر الأساسيان عند أرسطو والنقاد العرب قديما. والأذن العربية، كعنوان للتلقي، قد اعتادت منذ قرون عدة على الموسيقى والإيقاع، اللذين تخلى عنهما الشعر الحديث. أما الشعر الشعبي الممتد زمنيا وغير الطارئ، مثل الشعر الشعبي الأمريكي، فإن ضروبه جميعها من مربع ومثمن ومقسوم وعتابا وغيرها، يتجلى فيها ما يمكن أن يطلق عليه التعاقد بين المبدع والمتلقي؛ فمتلقي الشعر الشعبي ينسجم ذهنيا مع المعنى في ضرب الأوف والعتابا، ويندغم حركيا مع إيقاع المقسوم والمربع، وغيرها من الضروب المستحدثة التي تزيد انجذاب الجمهور لذلك الشعر الشعبي الشفهي حيث أن " **معظم قوته ينبع من فهم الجمهور الدقيق للقواعد التي يتبعها الفنان، فالفن الشعبي زاد يغذي ويدغدغ ويحبط ويشبع ما ينتظره الجمهور. وفي وضع كهذا ينبغي على الفنان أن يظهر مهارته الجليّة في**

القيام بشيء أفضل مما في وسع الجمهور أن يفعل، وأن يشرك ويحـرّك ويـدهش ويـبهج الجمهور ضمن أعراف متفق عليها "[1]. في حين أن الشعر الأدبي يعاني في الوقت المعاصر من معضلات كبيرة نتجت عن، وأنتجت في الوقت نفسه، حالة من انهيار لجسور الربط مع الجمهور، حيث أن " **كبرى هذه المعضلات تخص التعاقد مع القارئ، أو انهيار ذلك التعاقد وتآكله بالأحرى** "[2].

فإذا كانت صنوف الشعر الشعبي معروفة تعاقديا لدى المتلقي، حيث سرعان ما ينسجم معها لمجرد البدء بأول مقاطعها، فإن القصيدة الحديثة أمست مجهولة الهوية عنده، وبات لا يميز ما هو شعر، وما هو ليس بشعر. وفي هذا الشأن فإننا سنشير إلى الأسئلة التي يثيرها صبحي حديدي كخاتمة وإطار لهذه النقطة:" **ما الذي تعنيه مفردة (القصيدة) في الحساب الأخير؟ وكيف نقنع القارئ بأن ما يقرأه هو (الشعر) وحده، لا لشيء سوى أن الشاعر يقول عن كتابته أنها الشعر وحده؟ وكيف ينبغي أن يقرأ القارئ كما يريد له الشاعر أن يقرأ؟ وكيف، وهل، تزود القصيدة قارئها بعُدّة جمالية كافية لكي تُردم الهوّة بين عادات القارئ في القراءة، وعادات الشاعر في الكتابة؟ وفي المقابل، كيف يكتب الشاعر كما يريد له القارئ أن يكتب؟ أي: كيف، وهل، يزود القارئ الشاعر ب (أدلة) كافية تهدي إلى ذائقة القارئ، وتكفل ردم الهوّة بين عادات الشاعر في الكتابة وعادات القارئ في القراءة؟**"[3]

أما عن الفن المستحدث، والذي ينسدل من عباءة الشعر، ولا يعد تيارا شعريا، ويمارس دورا داخليا في كساح الشعر، ونادرا ما يقدم له مصل العلاج، فهو الأغنية الحديثة، أغنية الفيديو كليب، حيث تعد النقطة الأهم في دور وسائل الإعلام المعاصر في أفول نجم الشعر.

1: 2: 7 وسائل الإعلام ـــ وأغنية الفيديو كليب

أسهم الغناء في نشر القصيدة وحسن تذوقها. وقد امتد غناء القيان للشعر العربي منذ العصر الجاهلي، مرورا بالعصور الإسلامية المختلفة، وانتهاء بالعصر الحديث. وإذا كان للعصرين العباسي والأندلسي قصب السبق من بين العصور في ازدهار الغناء المرافق لتطور الآلات الموسيقية، فإن النصف الثاني من القرن العشرين شكل انتقالا نوعيا في إعادة الذائقة العربية إلى الشعر، وذلك عبر الكثير من حناجر الفنانين وأهل الطرب، أمثال: أم كلثوم وعبد الوهاب وفريد

[1] ـــ جويا، دانا: ***حبر سري ـــ الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة***. ص 23.

[2] ـــ حديدي، صبحي: ***موقع الشاعر ـــ مصائر الشعر***، **الكرمل**. ع 80. صيف 2004م. ص 12.

[3] ـــ السابق. ص 12.

الأطرش، بحيث شكل هؤلاء وغيرهم بابا مفتوحا على مصراعيه لتلقي الشعر المغنى، حتى أن مواعيد أغاني أم كلثوم كانت معروفة، حيث يحتشد الناس لسماعها، حول المذياع في المقاهي والأماكن العامة، احتشادهم في سوق عكاظ أو المربد لسماع الشعر قديما، وكان لهؤلاء المطربين الفضل الكبير في انتشار قصائد أحمد رامي، وأبي القاسم الشابي، وعلي محمود طه، وغيرهم من الشعراء، وذلك عبر وسيلة الإعلام الأكثر شهرة، في الوقت ذاك، وهو المذياع أو الصندوق الكبير.

ولما تطورت التكنولوجيا، وانتشر التلفاز، والصحن اللاقط (الساتالايت) ازداد مع هذا التطور تأثر الشرق بالغرب الأوروبي والأمريكي، بحيث أمست السنوات الأخيرة من القرن العشرين أكثر تأثيرا على متلقي القنوات الفضائية العربي من قرون حملات الاستشراق التي قادها الغرب.

لقد غيرت تلك التقنيات الثقافة العربية، وطبعتها بقالب العولمة، كما أثرت في الدين وحولته من عقيدة إلى مجرد عادات وطقوس مناسبات، وجرى التحول في أساليب الإرسال الشعري لتتوافق مع غايات الاستقبال في الذائقة، فانتقل المغنون، في الأعم الأغلب، من الشعر الرصين إلى غناء ألفاظ ومفردات لا جوهر لها ولا معنى، واحتل ما يسمى (الفيديو كليب) العيون والقلوب، وصارت حركة الفتيات الجميلات فيه بديلا عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

لقد أحدثت سنوات نهاية القرن العشرين، وبداية القرن الواحد والعشرين انقلابا جذريا في ثقافة الإنسان العربي وعلاقاته وتوجهاته ومعارفه، فأضحى فنان الفيديو كليب تفوق شهرته شهرة أي شاعر عربي، فباستطاعة أي شاب أو فتاة أن يعدد، عن ظهر قلب، أسماء ما شئت من المغنين، في حين أنه يتلكأ عن ذكر أسماء عشرة شعراء حديثين. وإذا كان محمود درويش يتربع على عرش الشعر العربي الحديث، فإن عرشه يعد، من حيث الشهرة، الدرجة الأولى في سلم عرش مغنيات الفيديو كليب، أمثال: نانسي عجرم، وهيفاء وهبي.

لقد فتنت الأغنية عقول الشباب، حتى أنهم كادوا أن ينصرفوا عن الشعر انصرافة لا عودة فيها، فالعامة والكثير من الخاصة يحفظون من الأغاني الحديثة أضعاف أضعاف ما يحفظونه من الشعر، واحتلت الأغاني الحديثة وطقوسها الطارئة جلّ المناسبات الاجتماعية في حفلات الرجال والنساء على حد سواء. وبات الشعر يتجرع آخر صُباباته، ويلتقط أنفاسه الأخيرة بحناجر بعض المطربين أمثال مارسيل خليفة، الذي أسهم في شيوع قصائد الكثير من الشعراء أمثال قصائد درويش " **ريتا** " و" **أحن إلى خبز أمي** " وعز الدين المناصرة " **جفرا** " و " **بالأخضر كفّنّاه** "؛

وبعض الشعراء الشعبيين، الذين نقي زجلهم، أمثال موسى حافظ، وراجح السلفيتي، حيث بات الشعر مثل الدين، في أغلب الأحيان، ينتهي بمجرد الانتهاء من صومعته؛ فإذا ما انفض الناس من الصلاة انفض دينهم عنهم، وإذا ما انفض الدارس من مؤسسته الأكاديمية انفض الشعر عنه.

إن وجه الحقيقة الدامغ للإعلام الموجه باستبدال المغنيين بالشعراء في البرامج والحفلات، وحتى في المناسبات الدينية والوطنية إلا في بعض برامج تلك المحطات التي فيها بقية من وطن. إن هذا الإصرار على ذلك التوجه، والاستمرارية فيه، وإقبال الناس عليه، يؤكد، بما لا يدع مجالا للشك، أن الذائقة قد تحولت، وانقلبت رأسا على عقب، ولم يعد فيها للشعر إلا بعض موضع قدم تزاحمه عليه الراقصات.

وإذا كان هناك من لفتة في هذا الإطار، وعمّا إذا كان الشعر الحديث يتحمل مسؤولية ما في هذا الانتكاس، أم أنه بريء تكال له التهم، فإنه، على الرغم من عظم حجم التأثير للفيديو كليب، كان بإمكانه، ومايزال، أن يعود إلى ساحة الفعل والتأثير، وذلك عبر عودته لموسيقا القصيدة وإيقاعاتها الأصيلة، فالناظر لتلك الأغاني الحديثة يرى فيها من الموسيقى والإيقاع ما يجذب جمهور التلقي بمقدار لا يقل عن التصوير، فانجذاب الناس للاستماع إلى السيديهات الخالية من الصورة يبرهن على إمكانية انتشار الشعر إذا ما عاد إلى سياجه الحصين؛ أي الموسيقى والإيقاع، وإلا فإن حقله سيبقى مشاعا، يفعل به الطفيليون ما يشاءون. وقد تجلى هذا الأمر في قول الشاعر العربي القديم:

تغن بالشعر إما كنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار[1]

ولعل هذا الأمر يشكل تمهيدا ومدخلا لسبب جديد من أسباب أفول الشعر، والمتمثل في التخلي عن ركنيه الأساسيين: الوزن والقافية.

1: 2: 8 الوزن والإيقاع والقافية.. وقصيدة النثر

منذ القدم، قال أرسطو: " **إن وسيلة المحاكاة (التصوير الجمالي للواقع) الوزن أو الإيقاع، واللفظ، والنغم. وانفراد الإيقاع وسيلة محاكاة يؤدي إلى فن الرقص، بينما يشكل انفراد اللفظ بالمحاكاة فنون النثر. أما انفراد اللفظ والوزن مجتمعين معا، فيشكل شعر المدح والملاحم. أما اجتماع الإيقاع والنغم فيؤدي إلى فن الموسيقى، لكن اجتماع وسائل المحاكاة الثلاث وهي: الوزن واللفظ والنغم، فيؤدي إلى تشكيل فن الشعر** "[2].

---

[1] ــ ابن ثابت، حسان: **الديوان**. ج1. تحقيق: وليد عرفات. ط1. بيروت: دار صادر. 1974م. ص 420.

[2] ــ أرسطو: **فن الشعر**. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار الثقافة. 1973م. ص 143. عن: عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجدي***. ص302، 303.

والذي يعنينا في الأسس التي وضعها أرسطو، لتمثيل علامات للتفريق بين الأجناس، هو النقطة الأخيرة، التي يتحقق من خلالها الشعر، وعلى وجه التحديد عنصر الوزن، والذي يمكن تتبعه وفق المعطيات التالية:

ـــ إن أرسطو قد وحّد في عناصره بين الوزن والإيقاع، وذلك لضرورة تلازمهما معا في تحقيق الشعر.

ـــ إن الإيقاع / الوزن قد ورد، وفق التصنيف الأرسطي، منفردا أو مرافقا لغيره لتحقيق إما الرقص، أو شعر المدح والملاحم، أو الموسيقى أو الشعر (ويقصد به الغنائي)، في حين أن غيابه قد أورث النثر. ما يدل على أن الإيقاع قد ارتبط بالأجناس المتعلقة بالأحاسيس، التي تثار فيها المشاعر، فيتفاعل معها الروح والجسد، في حين أن انعدامه قد أوجد النثر، وهو متعلق بالعقل. وهذا هو المحك الأساس في التفريق بين ما هو شعر، وما هو نثر.

لقد أولى نقاد السلف عناية كبيرة بعنصر الوزن، كأساس جوهري لإتمام الشعر، ثم أتبعوه بالقافية، لتحقيق النغم مع تخير اللفظ الدال على المعنى، وتكفي العودة لتعريفات هؤلاء القدماء أمثال: قدامة ابن جعفر، وابن سينا، وابن رشيق القيرواني، وابن سنان الخفاجي، وأبي حيان التوحيدي، للدلالة على أهمية الوزن في الشعر[1].

لقد أكدت تعريفات السلف للشعر بأن الوزن/ الإيقاع هو جوهر الشعر وأساسه، حتى أن أعلام النقد في العصر الحديث قد حذوا حذوهم في ذلك، فطه حسين، على سبيل المثال لا الحصر، يعرّف الشعر بأنه " **الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني** "[2]. إلا أن هناك من النقاد المحدثين من فصل بين الوزن والإيقاع، وجعل الوزن خاصا بالشعر، في حين أن الإيقاع موجود في الشعر والنثر، فعثمان موافي يرى أن " **النثر يختلف عن الشعر في الوزن والإيقاع من حيث الكم والكيف والمصدر ؛ إذ يعتمد الإيقاع في الشعر على تكرار التفعيلات، بينما يعتمد في النثر على التناسب بين الألفاظ والجمل** "[3].

وإذا كنا قد أولينا اهتماما بتعريف الشعر، فذلك لغرض الدراسة، الذي يرمي للإجابة عن الأسئلة التالية:

---

[1] ـــ ينظر: عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد***. ص 297 ـــ 311.

[2] ـــ حسين، طه: **في الأدب الجاهلي**. ط11. القاهرة: دار المعارف.1975م. ص 312 ـــ 313.

[3] ـــ موافي، عثمان: **من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث**. القاهرة: دار المعرفة الجامعية. 1996م. ص175.

هل شكل غياب الوزن والإيقاع والتفعيلة، نفورا من الشعر، الأمر الذي أدى إلى أفـول نجمـه؟ وهل بات المتلقي يستشعر وجها مألوفا وهو يتصفح دواوين شعر الحداثة؟ أم أن هيكله الجديـد، قد نأى به عن ألفته، وجعله يشعر بكائن غريب، لا ينتمي إليه؟

وحتى نتمكن من الإجابة عن هذه الأسئلة، لا بد من الوقوف على الأمور التالية:

* إن الشعر العربي قد حافظ على الركن الأول من أركان الشعر وهو الوزن، الناتج عن تتـابع تفعيلات معينة، سواء تساوى عددها في نظام الشطرين، أو تراوح بين زيادة ونقص، اعتمـادا على التدوير في نظام الأسطر. أما التجديد الأخير في الشعر، أو ما يسمى بقصيدة النثر، فهـو خال من الوزن، ولا علاقة له به.

* إن الوزن قد ارتبط بالإيقاع، إذ أن " **الوزن عالم من عوالم الإيقاع، ولعلـه العـالم الأبـرز فيه**"[1].

* إن القافية، وهي الركن الثاني من أركان الشعر، لا تقل أهمية عن الوزن، وما يعني دراستنا هو ذلك الدور الذي يلعبه الايقاع في عملية التلقي؛ " **فالمتلقي في الشعر العمودي يستطيع مـن خلال النظام الرياضي للقافية، أن يتوقع القافية ؛ لأن الروي معروف عنده، فيمكن من خلالـه أن يتوقع الكلمة، بينما في شعر التفعيلة أو قصيدة النثر أو الشعر المرسـل، فـإن المسـافة الجغرافية بين كلمات الأشطر (في الأول)، فضلا عن غياب ضابط التوقع (في الثاني والثالث)، تجعل المتلقي فاتر التفاعل مع الروي، ما ينعكس على قدرته في التوقع** "[2]. الأمر الذي يفقـده حلقة التواصل مع ذلك الشعر، ويصرفه عن استمرارية التلقي. ولعل هذا الأمر يعد من الأسباب المهمة في وأد الشعر المرسل في مهده، وينذر بالأمر نفسه مع قصيدة النثر، حتـى وإن طـال الزمان بها.

* أما عن النثر والنثر الفني، فإن الأول هو استرسال في الكلام، واضطراد في الأفكار، وبنـاء للسبب على المسبب، وهو خلو من خصائص الشعر، ولا يجمعه به في حقيقة أمره إلا اللغة، أما إذا نال النثر بعض خصائص الشعر، فهو يدخل في النثر الفني، كسجع الكهان، وبعض الخطب والمؤلفات النثرية القديمة، أو ما يسمى بالنثر المنظوم في بعض المؤلفات الحديثة، وفـي كلتـا الحالتين فإن النثر يحتوي على إيقاع يجعله موسيقيا ويقربه من الشعر، ويعلي من مرتبته، وهو ما يذهب إليه رائد عكاشة في نقله عن كتاب الصناعتين لأبي هلال العسـكري: " **ولا يحسـن**

---

[1] ــ عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعـي التجديـد***. ص306.

[2] ــ السابق. ص306.

منثور الكلام، ولا يحلو حتى يكون مزدوجا "[1]، أي أن تتناسب أجزاء الكلام فيه في الطول والقصر. لذلك فقد لجأ النثريون إلى فنون البديع التي تضفي نوعا من الموسيقى على النثر، لتزيد إقبال المتلقي عليه، وتحقق له بعض اللذة الموجودة في موسيقى الشعر، " **لأجل ذلك تفنن الكتاب في استخدام السجع والموازنة والترصيع ؛لأنها من أهم ملامح الإيقاع الموسيقي** "[2]. أما عن قصيدة النثر ذائعة الصيت في نهايات القرن المنصرم، وبدايات القرن الحالي، والمرتبط انتشار مسماها ووجودها، وليس تلقيها، مع ازدهار فن الرواية، فهي تشكل نهاية المطاف في بحث مسألة الوزن والإيقاع والتفعيلة، وأثرها على حال الشعر في نهايات العصر الحديث.

إن مسمى قصيدة النثر ينشطر إلى نصفين من حيث عدد كلماته، فهو مكون من قصيدة، بمعنى الشعر، ومن النثر. ولكنها من حيث التركيبة النحوية مقسمة إلى جزأين غير متساويين؛ فالكلمتان قصيدة، النثر هما متضايفتان، أي مكونتان من مضاف ومضاف إليه، وحكم الإضافة أن يكون الأول (المضاف) محتوى في الثاني (المضاف إليه)، كأن نقول " طالب الجامعة " فالطالب محتوى في الجامعة، والجامعة تحتوي الطالب وأشياء أخرى. ومنه فإن كلمة قصيدة أي شعر، النكرة بذاتها، لجأت إلى كلمة " النثر " لتحتويها، فهي جزء يتسم بالتضادية مع الكل، ولتعرّفها بعد إبهام، والشيء بنقيضه يعرف. وعليه فإن هذا التركيب النحوي الجامع للضدين بمقدار ما يثيره من لفت للانتباه، وحب للاستطلاع عن كنهه، فإنه يثير نفورا واعتراضا وتجافيا، وتسميته، بحد ذاتها، مدعاة للتعجب والاستفهام.

وعلى صعيد ثان، فهي، أي قصيدة النثر، تختلف عما سبق الإشارة إليه نحو الشعر السردي، والسرد الشعري المتعالق بالوصف، والموحي بالتداخل كقولنا (أزرق مخضر، أو الأزرق المخضر) الذي ينتج عنه اللون اللازوردي، الذي تعتمد حدة زرقته أو خضرته على نسب التداخل، والذي يمكن أن نطلق عليه حسب المصطلح الوراثي لفظة (هجين). وعلى صعيد ثالث، وبناء على النقاط السابقة، التي اعتمدنا فيها الوزن والإيقاع والقافية في التعريف بالشعر وأنواعه، والنثر وأصنافه، وجدنا أن قصيدة النثر لا تحتوي هذه الأركان، فانتفت عنها أبوة الجنس الأول (الشعر)، كما أنها لا تحتوي أيا من عناصر النثر، فانتفت عنها صفة الأمومة، فهي بالتالي تحاكي وحسب المصطلح الاجتماعي لفظة (لقيط). واللقيط في العرف الاجتماعي سيء

---

[1] ـــ العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**. ط2. تحقيق: مفيد قمحية. بيروت: دار الكتب العلمية. 1989م. ص 206. عن: عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد***. ص306. وقد عدت للمصدر وتأكدت منه.

[2] ـــ عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد***. ص306.

السمعة والصيت، وإن كان لا ذنب له في الوجود على هذه الحالة. كذلك الأمر مع قصيدة النثر، التي لا ذنب لها في أصل وجودها، مما يجعلها (اللقيطة) عرضة للخطر الخارجي بسبب العامل الاجتماعي والثقافي والعقدي، أو عرضة للخطر الداخلي بسبب العامل النفسي الداخلي، فيكـــون مصير دربها الطويل نقطة تلاش موتا أو فناء.

ـــ أما عن وجود الإيقاع الداخلي قي قصيدة النثر، والذي يحاول أصحابها ومروجوها التمسك بأذيال الشعر من خلاله، فهو لا يمت لإيقاع الشعر بصلة، ويكفي لتوضيح هذه المسألة، ولبيان الحال الذي وصل إليه الشعر مع قصيدة النثر، الوقوف على بعض الأمور في النص التالي:

" رسائلك أيها الخريف وصلتني

هاأنذا أكنس السلم من ذكرياتي

ذلك السحر تحدى " نيتشه "، وجعلني إنسانا أخيرا

أي آلهة تقطن النساء وتخضبنا؟

أعضاؤنا الشجية لا عمر لندائها

ولكن

أما من رعشة؟ "[1]

يرى صلاح فضل أن " **الإيقاع النغمي أحد العوامل الحاسمة في تحديد النوع الشعري، واستبعاد ما هو غير شعري** "[2]. وذلك في تحديده لسلم الدرجات الشعرية، **وهي** " **درجة الإيقاع، ودرجة النحوية، ودرجة الكثافة، ودرجة التشتت، ودرجة التجريد** "[3]. حيث يرى أن البنية الإيقاعية بقسميها الخارجي والداخلي تمثل: " **أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته المادية** "[4]. وهو إذ يتناول الأساليب الشعرية المعاصرة، وثورة الإيقاع في الشعر الحديث، التي يرى أنها " **قد انتقلت بالمظهر الخارجي للشعر من مجرد عرف محتوم مقولب إلى بنية محفزة وسببية تتشكل من جديد في كل مرة** "[5]. ويرى محمود الضبع أن " **النبر والتنغيم والمدى الزمني هي العناصر المكونة للإيقاع الداخلي، وهي تعتمد على طريقة نطق الأصوات وإخراجها من درجة تردد الصوت ونوع الموجة وما يرتبط به من ضغط على**

[1] ـــ زرزور، أحمد: **شريعة الأعزل**. ط1. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.2006 م. ص 17. عن: الضبع، محمود: ***الشعر المعاصر وآليات التلقي***. **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**. ع113. مج29. 2011م/ ص 45 ـــ

[2] ـــ فضل، صلاح: **أساليب الشعرية المعاصرة**. ص 27.

[3] ـــ السابق. ص 27.

[4] ـــ السابق. ص 28.

[5] ـــ السابق. ص 28.

مقاطع بعينها، أو إطالة في غيرها، وهو ما سيختلف حتما من قارئ إلى قارئ، أي من متلق إلى متلق آخر. وهو أيضا ما يفسر على مستوى ما اختلاف الأذواق في التواصل مع نص ما"[1].

انطلاقا من الرأيين السابقين فإن الإيقاع في الشعر ينقسم إلى نوعين: خارجي وداخلي. يعتمد الأول على البناء العروضي التراثي، أما الثاني فيتحقق من خلال مواقع النبر والتنغيم والمدى الزمني للحروف والمقاطع الصوتية، وهي خاضعة للتلقي، وهو ما تركز عليه القصيدة الحديثة في تحقيق ذلك الإيقاع.

فالقصيدة الحديثة، أي قصيدة النثر، إذ أنها تخلو من النوع الأول (العروضي التراثي)، فهي تحاول جاهدة إثبات شعرية قصيدتها من خلال النوع الثاني (النغمي المستحدث)، وإذا كان النوع الأول يمكن الوصول إليه عن طريق التلقي والقراءة، فإنه يزداد وضوحا، ويكثر الإقبال عليه عند التلقي بالاستماع، أما النوع الثاني فإنه، ووفقا لخصائصه، لا يمكن التوصل إليه إلا عن طريق التلقي المباشر بالاستماع. فالنبر، والتنغيم، والمدى الزمني لا تتحقق بالقراءة دون الاستماع. وعليه، إذا كان الإلقاء المباشر من المرسل، شاعر قصيدة النثر، شرطا مهما لتحقيق التلقي، فإن كيفية الإلقاء، وتحقيق شروطه، واستحضار الحالة النفسية التي كتبت القصيدة فيها، ووجود البيئة المناسبة، واستبعاد المشتتات، تعد كلها عوامل مهمة في تحقيق التلقي بالإلقاء، وهذه الأمور ليس من السهل استحواذها، فكثير من الشعراء اللامعة قصائدهم ورقيا، يخفت بريقهم أو يتلاشى إذا ما أقدموا على التواصل عن طريق الإلقاء. هذا من جهة المرسل، أي الشاعر، أما من جهة المستقبل، فإن الأمر لا يقل صعوبة عن سابقه، وذلك لأن " **الإيقاع يخضع في حكمه للاتفاق الثقافي، حيث لا يمكن للأذن أن تعتاده إلا عبر ممارسات طويلة، تمتد لازمنه متواصلة من الاستماع والتعامل مع اللغة المتضمنة إياه** "[2].

وإذا كانت الأذن العربية قد اعتادت الإيقاع الموسيقي للقصيدة العمودية، وما تجدد عنها حتى الشعر الحر المرتبط بتفعيلاتها، فإنه يصعب عليها أن تعتاد الإيقاع النغمي في القصائد الحديثة، في فترة زمنية قصيرة، تعد أولى سماتها هجرة الشعر ومنابره، هذا إن وجد أي نغم إيقاعي في الكثير من هذه القصائد الحديثة. هذا ناهيك عن أن " **الإحساس في الإيقاع النغمي يتشابه مع الإحساس بالإيقاعات الموسيقية لكل آلة على حدة عندما تعزف مجتمعة** "[3]. وهذا الأمر لم تعتده الأذن العربية، ولا ذائقة التلقي العربية، التي اعتادت الموسيقى العربية مجتمعة في البيت

[1] ـــ الضبع، محمود: *الشعر المعاصر وآليات التلقي*. ص 40،41.

[2] ـــ السابق. ص 38.

[3] ـــ السابق. ص 39.

كله، أو في القصيدة كلها، وليس مقاطع النبر هنا وهناك، التي تصلح في لغات أخرى. فالذي يستقيم مع الآخر ولغته وشعره لا يشترط تحققه في شعرنا، وأن يكون جوهر إيقاعاته، فالذي يمكن أن يراه الآخر على أنه شعر لا يشترط احتذاؤه، في ثقافتنا، أن يبقيه في باب الشعرية "**فالأذن العربية قد ألفت الشعر الموقع واعتادته وأصبحت تتطلب من القصيدة أن تكون وافرة الجرس بينة الإيقاع وإلا فهي ليست شعرا** "[1].

وإذا كان هذا حال الإيقاع في قصائد الشعر الحديث، وإذا ما أضفنا رأي محمود الضبع في النص السابق، حيث يرى أن " **البناء الزمني يتفتت إلى الدرجة التي يشي فيها باقترابه من السرد المفرط، حيث تبدو كل جملة وكل سطر كما لو كانت لا علاقة لها بما قبلها أو بعدها، وكذلك لا علاقة لها بموضوع القصيدة إذا كان هناك موضوع، اللهم إلا عندما يعمد الشاعر إلى إحداث المفارقة في نهاية النص بالبحث عن رعشة، وهي المفارقة ذاتها التي تفتح باب التأويل، وتجعل المتلقي ــ مبدئيا ــ يتواطأ مع هذا النص على أنه شعر، ومن ثم يعالجه على مستوى التلقي معالجة شعرية** "[2].

وإذا كان هذا النص وأمثاله من قصائد النثر، التي تغزو العصر الحديث، قد تزامن مع تطور الرواية وانتشارها في عالمنا العربي، فإنه لا غرو من نفور جمهور الشعر عنه، والتحول إلى جنس نثري سردي تجد فيه عمق الفهم، ووضوح التناول، وتحقيق المتعة واللذة، وتجد فيه من الشعرية أكثر مما تجدها في الشعر الحديث نفسه. وإذا كان هذا حال جمهور التلقي، فإنه لا مندوحة لشعراء الحداثة من التحول أو المزاوجة بين جنس قلّ الإقبال عليه، وهو الشعر، وجنس آخر يتصاعد الإقبال عليه، وهو الرواية.

وعلاوة على ما سبق فإن" **الإشكالية تكمن في النقل الحرفي أحيانا لمنظور أوروبي إلى حداثة بدوية لا ترى من الحداثة الأوروبية سوى شكلها. المشكلة تقع في عقلية حرق المراحل إلى الأمام لدى كاتب قصيدة نثر شاب لا يعرف أية كلمة أجنبية، ينطلق من غبار قريته أو مخيمه إلى مجاهل الهروب الوجودي، حيث الحداثوية تعني (اصطناع الحداثة) أي مجرد صورة أو شكل خارجي، رغم أنه يعيش مرحلة (ما قبل ــ قبل الحداثة). هذا التمظهر جعل بعض كتاب قصيدة النثر الناشئين يتوهم أنّ مجرد الدخول في نادي (خدم قداسة الشكل) !!، يمنحه عضوية نقابة قصيدة النثر** "[3].

---

[1] ــ ضيف، شوقي: **فصول في الشعر والنقد**. ط1. القاهرة: دار المعارف.1971م. ص 315، 316.

[2] ــ الضبع، محمود: ***الشعر المعاصر وآليات التلقي***. ص 45.

[3] ــ المناصرة، عز الدين: **إشكاليات قصيدة النثر**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2002م. ص 16.

وإذا كانت القصيدة العمودية، وما انبثق عنها من أطوار التجديد قديما وحديثا، قد رسخت بنظمها وقوانينها، فإن قصيدة النثر ما زالت غير مستقرة، حتى من حيث تسميتها، فقد أورد عز الدين المناصرة لها (25) اسما متداولا بين الشعراء والمنظرين لها، من بداية نشأتها حتى تاريخ صدور الكتاب[1]، وإن كان مسمى قصيدة النثر لها هو الأكثر شهرة، إلا أن هذه التسميات تضلل القارئ والدارس في نوع الجنس الأدبي الذي يتعامل معه، وتجعله يخلط ـ إن لم يكن على دراية بالأوزان الشعرية ـ بين شعر التفعيلة وقصيدة النثر، الأمر الذي يدفعه إلى وضعهما في قالب واحد، يصدر من خلاله حكما يطال كلا النوعين. هذا ناهيك عن عامل التشتت في مرجعية قصيدة النثر، فقسم يعيدها إلى أصول عربية وحضارات شرقية قديمة، قبل أن يكتب فيها لويس عوض وجبران والريحاني، ويثبت ذلك بالنصوص، وقسم آخر يرى أنها ذات أصول غربية، بدأت من مجموعة **برتراند** الشعرية " **غسبار الليل** "، ثم تبعه بعد ذلك شعراء الغرب أمثال بودلير وإليوت ورامبو وغيرهم[2]. وهذا الاختلاف في الأصل يؤثر على الجهة النقدية المتناولة لقصيدة النثر، ويكون الحكم عليها سلفا منوطا بالمعتقد الفكري والاتجاه الأدبي الذي ينتمي إليه الناقد بإصدار الحكم المسبق، في الأغلب الأعم، قبل القراءة، الأمر الذي يوقع القارئ والباحث في حيص بيص.

وإذا كانت المسألتان السابقتان تربكان المتتبع لحركة الشعر العربي، فإن الذي يزيد الأمر بلة هو الحكم عليها، أي قصيدة النثر، بأنها شعر أو غير شعر، من حيث الأساس والمنطلق. وحيث أننا في مقام الدراسة هذه لا نهدف للتوصل إلى حكم قيمة بشأنها، وإنما غرضنا بيان ما يعكسه خلاف مرآتها على جمهور التلقي، من تشتيت للذهن ونفور من الشعر، فإننا نكتفي برأيين متضادين، من الآراء التي عرضها المناصرة في كتابه السابق: " **يكتب جبرا إبراهيم جبرا مقالا عن مجموعة (ثلاثون قصيدة) لرائد قصيدة النثر توفيق الصايغ الصادر عام 1954 يشير فيه أن مارون عبّود قد قال: " إنه لا يستطيع تسمية كتاب توفيق صايغ ـ شعرا !! " ويتابع جبرا قائلا " لكن السنوات القادمة، ستثبت أن هذا الديوان أجرأ وأعمق ما صدر في العربية من شعر**"[3].

فعبود ينفي عنها صفة الشعر، وجبرا يؤكد أنها أفضله.

وإن كان ثمة نوع من التركيز المكثف في هذه الدراسة على قصيدة النثر دون غيرها من أنواع الشعر، فإن ذلك يعود للأسباب التالية:

---

[1] ـ ينظر: المناصرة، عز الدين: **إشكاليات قصيدة النثر**. ص 6.

[2] ـ ينظر: السابق. ص 7 ـ 24.

[3] ـ السابق. ص 22.

أ) إن حركة التجديد في الشكل، التي طالت القصيدة العمودية بدءا من محاولات أبي نواس في العصر العباسي، ومرورا بالموشح في الأندلس، وانتهاء بالزخرفة اللفظية والشكلية والانحطاط في الحقبة الثانية من العصر العثماني. إن هذه الحركة وما جاورها من آراء نقدية في حينه، قد غارت، وطواها الزمن.

ب) إذا كانت حركة التجديد الحديثة التي ابتدأت بالشعر المرسل، ومرت بشعر التفعيلة، قد مست الشكل النمطي للقصيدة العمودية، حيث أن الشعر المرسل قد تخلص من وحدة القافية، وشعر التفعيلة قد تخلص من نظام الشطرين والوزن التقليدي المتتابع للتفعيلات، فإنهما من جانب آخر قد حافظا على بحور الخليل، جوهر القصيدة.

ت) إن قصيدة النثر قد قلبت رأس القصيدة العمودية على عقبها، فلم تبق فيها وزنا ولا قافية ولا تفعيلة، واعتمدت بدل ذلك الإيقاع الداخلي المتعلق بخصوصية كل شاعر، فلم تبق منها أية قواعد يمكن الإشارة إلى مرساتها أو مينائها.

ث) وهي المسألة الأهم في دراستنا، وذلك لأن شيوع مسألة التحول أو الانتقال من جنس الشعر إلى جنس الرواية، قد واكب زمنيا صعود قصيدة النثر وانتشارها على أوسع مدى.

فإذا كانت بداية الرواية في الوطن العربي قد سبقت قصيدة النثر، وحتى قصيدة التفعيلة في انتشارها، وذلك في محاولات المويلحي والشدياق، ورسوخها فنيا في رواية "**زينب**" للأديب محمد حسين هيكل، وروايات محفوظ وتنظيراته بعد ذلك، إلا أنها كانت، وما تزال، في بواكيرها، تحاول أن تشق لها ممرا ضيقا في طرف طريق الشعر الذي تتزاحمه حركات الإحياء الكلاسيكي، والتجديد الرومانسي والواقعي، وأشعار المهجرين الشمالي في مجلة السائح، والجنوبي في مجلة العصبة، إضافة إلى الصحف والمجلات الشعرية والنقدية الأخرى، وحواراتها ومناكفاتها بين الشعراء والنقاد.

ففي ظل هذه الأمواج الشعرية العاتية، وفي ظل صخب شلالات صوتها وصداها، لم تكن الرواية تشكل أكثر من جدول رفيع متقطع الرفد لحقل الأدب، ولم تكن أكثر من صوت ناعم خجول دفع (هيكل) إلى تذييل روايته باسم (فلاح مصري). هكذا كان حال الرواية، ولكن انتشارها وذيوع صيتها، وشيوع الإقبال عليها كتابة وتلقيا قد رافق انتشار قصيدة النثر، الأمر الذي يؤكد وجود العلاقة الطردية، من حيث التأليف والكتابة، بين الرواية وقصيدة النثر. ومن جانب آخر يؤكد وجود العلاقة العكسية بينهما من حيث التلقي، فإذا كان الشعر أكثر رسوخا من الرواية من حيث الزمن، وإذا كان المتلقي يزداد نفورا من الشعر للأسباب التي سبق ذكرها، فإن الأمر يجسد بالتالي التناسب العكسي في الذائقة والإقبال، عند جمهور القراءة والكتابة، بين

الشعر والرواية، فكلما قلّ الإقبال على الشعر ازداد الإقبال على الرواية، أو في علاقة الزيادة وحدها؛ فكلما ازداد النفور من الشعر ازداد الإقبال على الرواية.

ج) الخلاف على قصيدة النثر، وهي مسألة لا تقل أهمية عن المسألة السابقة، وإنما تشكل في حقيقة ذاتها البوابة الكبرى المفتوحة على مصراعيها من البوابات التي دخلها الشعراء من حقل الشعر إلى حقل الرواية.

وفي نهاية الكتابة عن قصيدة النثر فإننا نشير إلى ذلك التصوير الذي رسمه أحمد درويش في رسالة له لأحمد عبد المعطي حجازي حول الوزن في القصيدة: " **وهذا الوزن الذي نسخر منه الآن كان بمثابة الأسد العجوز الذي يربض على مشارف قرية قريبة من الغابة، وكان بعض المتحمسين يشكون من صوته الرتيب المزعج بين الحين والحين، فاجتمعوا عليه وقتلوه وظنوا أنهم استراحوا، وبعد فترة قصيرة دهمتهم آلاف القردة التي تسكن الغابة وكانت تخشى الاقتراب من القرية في حمى الأسد، واحتلت منازلهم، وهذا ما حدث تماما مع القصيدة في اندفاع آلاف من غير الموهوبين أفسدوا على المبدعين خصوصيته**"[1].

1: 2: 9 توظيف الرمز والقناع، واستلهام الأسطورة في الشعر الحديث

ليس هناك أدنى شك أن استخدام الشاعر الحداثي لتقنيات الرمز والقناع والأسطورة قد أضفى رونقا

جديدا على قصيدة الحداثة من الناحية الفنية، وأنها تعد أدوات جديدة للناقد وللقارئ المثقف في الكشف عن جماليات النص الشعري، ولكنها في الوقت نفسه، قد زادت من استغلاق النص وغموضه عند السواد الأعظم من متلقي الشعر، وهو ما يؤكد مرة أخرى أن الكثير من الشعر الحديث يخاطب النخبة فقط دون العموم، وهو ما يحيلنا إلى رأي العقاد، ودفاعه عن الشعر أمام الرواية، وتفضيله للشعر على الفنون السردية، وذلك حين قرن الشعر بذوق الصفوة، والقص بذوق العامة [2].

وإذا كان العقاد يمجد الشعر، ويصر على نخبويته دون اللجوء إلى هذه التقنيات، فأين تقف حداثة الشعر، مع هذه التقنيات، من جمهور التلقي؟ وإذا كانت ذائقة التلقي لشعر العقاد ومعاصريه هي ذائقة الصفوة، فإن هذه الذائقة تنحصر فيما بعد عصره، في صفوة الصفوة.

ولعل مرد الصعوبة في تلقي الشعر الناتج عن توظيف هذه التقنيات عائد لأمور ثلاثة:

---

[1] ــ حجازي، أحمد عبد المعطي: **قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء**. دبي: دبي للثقافة ــ الكتاب 18. نوفمبر 2008م. ص212.

[2] ــ ينظر: العقاد، عباس محمود: **في بيتي**. ص 35.

الأول ــ إن الكشف عن جماليات النص ورؤياه بحاجة إلى الغوص عميقا في الرمز وفي إحالاته وبيان دلالاته. كما يتطلب إماطة القناع عن شخصيتين وتجربتين، وإيجاد الرابط بين أنا القناع، وأنا المقنع أو ما وراء القناع، وتحليل أسباب اللجوء إلى القناع. واستلهام الأسطورة بحاجة إلى معرفة كنهها، وما ترمي إليه، ومدى مطابقتها لواقع حال النص، والرؤيا التي بُني عليها، وانبثق منها هذا التوظيف. وهذه المسائل هي من وظيفة الناقد والدارس الممحص والمثقف، وليست من وظيفة القارئ العادي.

الثاني ــ إن معظم الأقنعة والأساطير التي تم توظيفها واستلهامها في الشعر الحديث عائدة إلى أصول بعيدة عن ثقافة القارئ العربي، ففي كتاب " **قصيدة القناع** " لعبد الرحمن بسيسو جدولة للشعراء المحدثين الذين وظفوا الأقنعة في قصائدهم، وإلى تلك الأقنعة وأصولها، وهذه الجداول تظهر أن الكثير من الأقنعة الموظفة عائدة إما لأصول إغريقية، أو لأصول بابلية وكنعانية وفرعونية موغلة في القدم[1]. كما يظهر التحليل لهذه الأقنعة أنها في معظمها تتعلق بآلهة الخلق أو البشر الآلهة، والأمر نفسه ينطبق على توظيف الأساطير، وهي من الأشياء بعيدة المنال على القارئ والدارس العربي وثقافته من جهة، وهي خارج حدود تعليمه المدرسي والجامعي من جهة أخرى، فالتعليم لا يرتكز على الواقع الميثولوجي ومنابعه لفهم تلك الحضارات.

الثالث ــ إن الذائقة العربية قد اعتادت في تذوق الشعر، فنيا وجماليا، على قواعد التشبيه والمجاز والاستعارة، وعلى المحسنات البديعية من جناس وطباق وغيره، وبعض قضايا التناص القريبة دينيا وتاريخيا والمألوفة أدبيا، وإن تقنيات القناع والأسطورة التي يعدها موظِفو ومنظرو الحداثة من جماليات الشعر، لا تتوافق وبطء التلقي في مواكبتها، الشأن الذي ينأى عن استقبال هذا الشعر، ويضعه في متاحف الأدب، وعلى الرفوف المهملة في المكتبات، رغم عصريته وحداثته.

1: 2: 10 المرونة والحداثة في الشعر

لا يخلو أي فن من هامش من المرونة في تطبيقه، وذلك دون الإخلال بقواعده الرئيسة التي يعرف بها، وما الشعر وحركات التجديد فيه إلا دليل على ذلك، ولكن الفهم الخاطئ لهذه المرونة قد اعتور الشعر الحديث، وحاد به عن شعريته، ففي حديث إبراهيم خليل عن مزايا البناء الجديد في القصيدة العربية المعاصرة يشير إلى الفهم الخاطئ لهذه المرونة، والمخاطر التي تنتج عنها " **وهي مخاطر تجعل من المزايا لدى بعض الشعراء مثالب لدى آخرين، فإن الحرية الشكلية**

---

[1] ــ ينظر: بسيسو، عبد الرحمن: **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1999 م. ص 325 ــ 335.

المزعومة في البنية الشعرية الجديدة قد تخدع الكثيرين ممن لم يأخذوا للشعر عدته أو لم يكونوا موهوبين الموهبة الحقيقية المصقولة بالدربة والمراس والحفظ والروية، فهذا النفر من أدعياء الشعر أساءوا إلى القصيدة العربية وبنائها الفني المستحدث من حيث يدرون أو لا يدرون "[1]. كما يقف على المخاطر التي تهدد البناء الشعري الجديد بسبب هذا الفهم، حيث يرى أن شعراء الحداثة " **ما أن أدركوا سهولة الخروج على وحدة البحر والقافية إلى التزام التفعيلة حتى بدؤوا يكتبون كلاما لا يستقيم فيه الإيقاع ولا تستقيم فيه تفعيلة ولا تطّرد فيه صورة ولا ينمو بين سطوره معنى، وكل احتجاجهم أن الشعر الحديث لا بد أن يكون فيه غموض، وكأن الغموض أصبح العصا السحرية التي تحيل غث الكلام إلى قصائد شعرية** "[2].

وإذا كان التحرر من البحر والقافية قد أفقد القصيدة صورها ومعانيها، فإنه فتح الباب على مصراعيه لدواعي التجريب، وخاصة لأولئك الذين لا يملكون الموهبة الشعرية في الأصل، حيث تنطبق عليهم مقولة الشاعر والروائي الأمريكي (جيمس ديكي): " **حسنا! إذا كان هذا شعرا، فأعتقد أن بمقدوري كتابة الشعر أيضا** "[3]. وهنا يستطرد إبراهيم خليل في بيان هذا الخطر، فيرى أن" **أكثر ما يهدد القصيدة الشعرية ذلك الحد الذي ينفسح أمام بعض الشعراء للتجريب بحيث لا يضبطه ضابط فترى الشاعر يستخدم المعادلات والأرقام والألفاظ الأجنبية ويرصف الألفاظ دون أن تكون بينها علاقة تركيب تقوم على الانسجام التصويري أو على أي نوع من الانسجام الشعري** "[4].

ويرى الشاعر عبد الوهاب البياتي أن التجديد في الشعر لا يكمن في الثورة على القواعد بقدر ثورته في التعبير، الذي يعد العنصر الأساس لحياة الشعر " **فالخلاف على الشكل الشعري لم يعد قائما، لأن التجديد في الشعر ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي ــ كما خيل للبعض ــ بقدر ما هو ثورة في التعبير، والحقيقة أن الأزمة قائمة في الشكل الشعري بقدر ما هي قائمة بوجود الشاعر أو عدمه. وإن وجود الشكل الشعري التقليدي أو الحديث لم يمنح عديمي الموهبة قبسا واحدا من نار بروميثيوس** "[5].

1: 2: 11 دور الطباعة والنشر والمسألة الربحية:

مما لا شك فيه أن دور النشر سواء كانت عربية أو أجنبية غالبا ما ترفع شعار الارتقاء بالحالة الثقافية في القطر أو الأمة التي تنتمي اليها. ولكنها في الوقت نفسه، تسعى، على غرار أي صنع

---

[1] ــ خليل، إبراهيم: **التجديد في الشعر العربي**. ط1. عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع. 1987م. ص 49.

[2] ــ السابق. ص 49.

[3] ــ هوليهان، جوان: ***حول نثر الشعر***. **الكرمل**، ترجمة: صبحي حديدي. ع 80. صيف 2004م/ ص 29.

[4] ــ خليل، إبراهيم: **التجديد في الشعر العربي**. ص 49.

[5] ــ البياتي، عبد الوهاب: **تجربتي الشعرية**. بيروت: منشورات نزار قباني. 1968م. ص 78.

أو شركة، إلى تحقيق المنفعة الذاتية المتمثلة بالربح المادي.
ولما كانت المبادئ الأولية في الاقتصاد تعتمد على مبدأ الطلب قبل العرض في تلبية حاجة السوق من السلع، فإن دور النشر تركز إنتاجها وفق الطلب المبني على الذائقة الأدبية في كل مرحلة، وصولا لتحقيق أعلى المبيعات؛ لتلافي الفشل وتثبيت النجاح، وما يترتب عليه من أرباح. وفي هذا الإطار" **يرى اسكاربيه أن هناك مستويات أربعة للنجاح هي: الفشل، وهي الحالة التي يخسر فيها الناشر لعدم بيعه نسخا كافية من الكتاب، ونصف النجاح، وذلك يوازي الكتاب تكاليف طبعه ونشره. والنجاح العادي، وذلك حين يتطابق معدل البيع مع توقعات الناشر. وأخيرا هناك مستوى ال Best seller الذي يمكن لنا مع بعض التصرف أن نعربه (بكتاب الموسم) ونعني به الكتاب الذي تباع منه نسخ بأعداد كبيرة والذي يتجاوز كل التوقعات، ويفلت من أسار أي تنبؤات** "[1].

وعليه، فقد اعتور الشعر انتكاسات انعكست على ذائقة المتلقي، وقللت نسبة الطلب عليه، بحيث صارت نسبة مطبوعات الديوان الشعري في أقل مستوى لها، فعلى الرغم من" **أن الشعر حارس الغياب أو خالق الفراغ الذي يتوجب ملؤه، فهو أيضا فن الحدود، ومتى تجاوز الحد لا يعود شعرا. إذ ينبغي أن يبقى الشعر مفهوما على الأقل بالنسبة إلى جماعة قليلة. وبالفعل فإن هذا الشعر قادر على بلوغ قراء الطليعة في المشرق، كما أنه يحتفظ بشعريته في اللغات الأوروبية. وإذا بلغ مستوى العالمية، فهل يبلغ جمهورا واسعا؟ ولكن أي شعر يبلغ مثل هذا الجمهور؟ ففي بلد كفرنسا لا يطبع أكبر الشعراء أكثر من ألف وخمسمائة نسخة، فهل نطلب من شعراء الطليعة العربية أكثر من هذا** "[2]. هذا ناهيك عن أن الشعراء الذين تكثر طباعة دواوينهم، هم، على الأغلب، من فئة الشعراء ذائعي الصيت.

وفي الحوار الذي أجراه الشاعر شوقي بغدادي حول انحسار الأمسيات الشعرية عن جماهيرها، وعن حالات الخواء والبرود التي حلت بها، وعن انصراف الناس عن الشعر، يطرح السؤال التالي
على الشاعر الفرنسي " جان بريتون ":
" **ـ كم يبلغ عدد النسخ التي تطبع من أول ديوان يصدر لأحد الشعراء الجدد؟**
فأجاب قائلا:

---

[1] ـ يسين، السيد: **التحليل الاجتماعي للأدب**. ص 145.
[2] ـ سعيد، خالدة: مجلة مواقف. عدد 15. عن: جيدة، عبد الحميد: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**. ص 23

قبل إنجاز هذا الأمر لا بد من اجتياز عدة عقبات.. أولا، يجب أن يكون هذا الشاعر قد ظهرت له عدة محاولات شعرية ولمدة سنوات في المجلات الأدبية بشكل كاف ومقنع لتكريس اسمه كشاعر موهوب حقا، وبعدها تأتي عقبة العثور على دار نشر تقبل هذه المغامرة، ذلك لأن دور النشر التي توافق على نشر المجموعات الشعرية الجديدة باتت قليلة جدا، فإذا اجتاز الشاعر هذه العقبة، فلن يطبع من مجموعته عندئذ أكثر من خمسمائة نسخة على الأغلب "[1].

وهذا في بلد كبير قارئ مثل فرنسا، يعد منبع المذاهب الأدبية والحداثة، فكيف، إذن، هو الحال مع المواطن العربي؟

وحقيقة الأمر أن الحال لا تختلف في الواقع العربي، بل قد تكون أشد وطأة على الشعراء، وهو ما ذهب إليه عبد الحميد جودة في قوله: " **أصبح من العسير أن تجد جمهرة الشعراء ناشرا لديوان شعر، ولقد ضاق ذرعا الشاعر المهجري الكبير إلياس فرحات بديوانه المخطوط (مطلع الشتاء) لعدم وجود ناشر له، فبعث به إلي على رجاء أن يصدر من رابطة الأدب الحديث، التي كرمته في دارها في مارس من عام 1959 واستجابت الرابطة له، فصدر الديوان في ربيع عام 1968** "[2].

والحال ذاته لدينا في فلسطين، فلو استثنينا الدوائر الرسمية نحو وزارة الثقافة، وغير الرسمية الموسومة بالشعر والأدب مثل بيت الشعر واتحاد الكتاب، والمراكز والمؤسسات المحلية والأجنبية الداعمة للشعر مثل مركز حقوق الإنسان الفلسطيني، ومركز أوغريت، لو استثنينا كل هذه، واقتصر الأمر على دور النشر الخاصة، فإنه قلما تجد ديوان شعر يطبع، إلا دواوين القلة من أصحاب الشهرة والنفوذ، وبعض الشعراء الذين رسخت أشعارهم في أذهان الجماهير؛ فكثير من الشعراء تنتظر دواوينهم الشعرية سنين، حتى تجد من يتبنى طباعتها، فالشاعر الفلسطيني سميح محسن، على سبيل المثال لا الحصر، يعلن أن مجموعته الشعرية الأخيرة (جمرة الماء) قد " **تنقلت سنتين بين وزارة الثقافة وبيت الشعر، إلى أن تم طباعتها بدعم من أحد مراكز حقوق الإنسان الفلسطينية، فمشكلة النشر هنا عامة، بل وطامة أحيانا إذ تتم إعادة طباعة مجموعات لبعض الشعراء في مجلدات فاخرة، بينما توجد لدى آخرين عدة مخطوطات ترقد في الأدراج**"[3].

---

[1] ــ بغدادي، شوقي، وآخرون: ***هل انتهى زمن الشعر؟،*** آراء **حول قديم الشعر وجديده**. كتاب العربي. سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي. الكتاب الثالث عشر. 15 أكتوبر 1986م. ص 161 ــ 162.

[2] ــ خفاجي، محمد عبد المنعم: ***هل انتهى زمن الشعر؟!*** **مجلة الهلال**. ع8. مج119. آب 2001م/ ص 188.

[3] ــ محسن، سميح: ***الشعر الفلسطيني بعد درويش***، **مجلة تسامح**. ع35. مج9. كانون الأول 2011م/ ص 179.

واذا كان انحسار الأمسيات الشعرية عن جماهيرها، وحالات الخواء والبرود التي حلت بها، تُعد تعبيرا عن انصراف الناس عن الشعر " **فالناشرون هم مقياس الرأي الأدبي العام، ومعنى ذلك أن الشعر لا يلقى تشجيعا من قرائه، وأن الشاعر لا ينال الاهتمام من جمهور أمته، وإذا كان النتاج الأدبي والثقافي يلقى القليل من الاهتمام، فإن الإبداع الشعري أصبح لا يلقى منه قليلا أو كثيرا، فهل انتهى زمن الشعر اليوم؟** "[1]

1: 2: 12 الترجمة

أسهمت الترجمة، وما زالت، في رقي حضارات الأمم وتطورها، ولعل تجربة المسلمين في العصر العباسي في ترجمة علوم اليونان والأمم الأخرى السابقة وآدابها، وتجربة أمم الغرب في ترجمة ما تمخضت عنه الحضارة الإسلامية يعد خير دليل على ذلك.

وإذا كانت الترجمة تنسجم مع النثر في العلوم والآداب، بحيث يتم التركيز فيها على جوهر النثر، وهو الموضوع والأفكار، فإنها، أي الترجمة، تعد خيانة للشعر الذي يقوم على الأوزان والإيقاع والموسيقى.

وفي العصر الحديث، فقد أدى انبهار العرب بالتطور العلمي والتقني لدى الغرب إلى السعي حثيثا لترجمة الأعمال الأدبية لروائيي وشعراء تلك الأمم، بل لقد اتسع نطاق الترجمة أفقيا ليشمل النتاج الأدبي لأمم أخرى، مثل الأدب السوفييتي، وآداب شعوب أمريكا اللاتينية.

وإذا كان لتلك الترجمة كبير فائدة على المبدع العربي والمتلقي كذلك، في التعرف على الأنواع النثرية الحديثة، من مسرح ورواية وقصة بأنواعها، وذلك من حيث تقليد موضوعاتها، واحتذاء أنماطها، ومن ثم الارتقاء بها، بحيث أضحى لها خصوصيتها القومية والقطرية، ووجهها العربي الخاص، الذي تعرف به، فإذا كان للترجمة ذلك الأثر الإيجابي على صعيد النثر، فإن الترجمة الشعرية جاءت مغايرة لذلك، فهي تحمل في طياتها الأثر السلبي جلّه.

وإذا كان للأمم أشعارها، فإن لشعر كل أمة وزنه الخاص به، وليست مسألة الوزن والعروض والإيقاع قاصرة على شعر العرب دون غيرهم. ولكن الأوزان تلك لا تنسجم، بشكل أو بآخر، مع الوزن العروضي للشعر العربي، الشأن الذي يفقد ذلك الشعر المترجم ما يميز شعريته، وهو الوزن، فيبدو على أنه نثر مسطح، لا موسيقى فيه ولا إيقاع، مما أثر على المبدع والمتلقي في الوقت ذاته؛ فالمبدع بتقليده لتلك الأشعار المترجمة أخذ ينسلخ عن أركان الشعر العربي، وصار ينتج أشعارا تتلاءم وقصر قامته الشعرية بدعوى الحداثة. ومن جانب آخر، فإن المتلقي الذي

[1] ــ خفاجي، محمد عبد المنعم: *هل انتهى زمن الشعر؟!*ص 188.

يهييء نفسه لتلقي الشعر، عندما يفتح دفتي كتاب، كتب على غلافه ديوان شعر، أو حين يذهب لحضور أمسية شعرية، يصاب بصدمة الذائقة؛ فهو لا يبحث عن المعنى وحده، بل عن النغم المندغم مع المعنى، حتى أن الأمر يصل به إلى الانسجام مع الشعر بالنغم وحده دون المعنى.

وإذا كان الحديث عن الترجمة، فيما سبق، يعبر عن كون الشاعر والمترجم شخصين مختلفين، وينتميان إلى لغتين متمايزتين، فإن ذلك ينطبق على الشاعر الذي يترجم شعره بنفسه إلى لغة أخرى، حتى لو كانت تلك اللغة لغته الأم؛ فهناك من الشعراء المغاربة من عرفوا شعراء يكتبون باللغة الفرنسية، وحين يترجمون أشعارهم بأنفسهم إلى لغتهم العربية فإنها تفقد بريقها. ففي مقال لعادل الأسطة، في حضور أمسية شعرية للشاعر التونسي طاهر بكري في المركز الثقافي الفرنسي في نابلس، وهو شاعر يدرج ضمن الأدب الفرانكفوني ــ كما يرى الأسطة ــ أكثر مما يدرج ضمن الأدب العربي؛ لأنه أصدر خمسة عشر ديواناً بالفرنسية، وديوانين اثنين بالعربية، ترد العبارة التالية على لسان شخص مجاور للأسطة، يستمع لقصائد الشاعر " **إن أشعاره بالفرنسية أجمل منها بالعربية، وحتى القصيدة الواحدة، القصيدة نفسها، حين يقرأها بالفرنسية وبالعربية، تكون بالأولى أجمل** "[1]. وذلك لأن الشعر هو إيقاع ونغم قبل أن يكون كلمة وفكرة.

1: 2: 13 طبيعة حياة المجتمع

في الوقت الذي يعد فيه الأدب الصورة الحية عن المجتمع، والمعبر الأمثل عن تطلعات أفراده وآمالهم وآلامهم، فإنه يسعى حثيثا لتوفير مقومات بقائه وتواصله مع ذلك النسيج الذي يأويه في كنفه. وفي اللحظة التي تنعكس فيها بوصلته عن تحقيق تلك الغايات التي يتطلع أفراد المجتمع إلى توافرها فيه، فإن وضعه يتردى، وعظمته تتهاوى، ويمسي عالة لا مبرر لوجوده، الأمر الذي حدث مع الشعر، فأهمل، وزلزلت أركانه، وصار جلّه ركاما ينتظر يدا تمتد لإعادة بنائه، وفكرا نيرا يعيده إلى الحياة، وإلى طريق الرشاد.

وإذا كان الأمر كذلك مع حال الشعر، فإنه لا يختلف عن حال متلقيه، فحتى يتمكن الشعر من الحياة والمضي قدما، فلا بد من توافر عناصر ومقومات لدى متلقيه تضمن تلك الاستمرارية، وذلك البقاء.

وحقيقة الأمر أن هناك من المؤثرات التي تعترك غمار حياة المواطن العربي، فتحيد به عن درب الشعر، وتقف حائلا بينه وبين جماهيره، " **ولعل أهم تلك المؤثرات التي دفعت وما تزال**

---

[1] ــ الأسطة، عادل: **أمسية شعرية في ربيع الشعر**. ديوان العرب. 30 آذار (مارس) 2009.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17727

تدفع القارئ العربي إلى الابتعاد عن ميدان الشعر هو ما يسمى بنمط الحياة الاستهلاكية التي اجتاحت المجتمع العربي، هذا النمط من الحياة الذي يجعل التعامل مع الأشياء عامة خاضعا لقانون الفائدة المادية المباشرة... لقد باتت قراءة الشعر إذن نوعا من الترف أو بتعبير أدق مضيعة للوقت الذي بات ضيقا جدا في عصر الاستهلاك والسرعة والتزاحم"[1]. فالمواطن البسيط الذي يسعى للوقوف على مطلبات أسرته، في زمن تفشي البطالة، وشح الإمكانات، فإنه لا يجد من الوقت ما يمكنه من إحداث التواصل مع الشعر، حتى لو كان ذلك الشعر صادقا ومعبرا عن مكنوناته، فما بالك إذا كان الشعر على غير ذلك.

وهناك عامل آخر له تأثير على القارئ، لا يقل أهمية عن العامل الأول، وهو عائد " **إلى المناخ المعنوي الهابط الذي خلفته الهزائم والنكسات القومية المتلاحقة منذ بداية عصر النهضة حتى الآن، وإلى الفراغ الروحي الكبير الذي كرسه إفلاس الأيدلوجيات العربية المختلفة وأنظمة الحكم**"[2]. فقد كانت قصيدة ثورية على لسان أم كلثوم، أو عبد الحليم لها من التأثير على معنويات الجنود والجماهير ما يفوق عشرات الخطابات من زعيم مفوّه. ولكن، وبعد أن أصبح الأمر والحال تلك، من هزائم وانكسارات مادية ومعنوية، فلم يعد الشعر، حتى الثوري منه، يجد مكانا يأويه، وخيمة تظلله، أو أرضا يقف عليها.

---

[1] ــ بغدادي، شوقي، وآخرون: ***هل انتهى زمن الشعر؟***، آراء **حول قديم الشعر وجديده**. ص 165.

[2] ــ السابق. ص 165.

1: 3 المبحث الثالث: سطوع الرواية

توطئة:

يعد جابر عصفور من أوائل النقاد الذين فتحوا الباب، على مصراعيه، لشعار أن عصرنا هو عصر الرواية، ففي كتابه " زمن الرواية " الذي كان قد نشر أجزاء منه في مجلة فصول قبل جمعه وطباعته، يقدم للقارئ والباحث الأسباب التي دفعته إلى إطلاق صفة زمن الرواية على العصر، بدءا من النصف الثاني للقرن العشرين، بعد أن كان الشعر، لقرون طويلة، ديوان العرب.

ينطلق عصفور، بداية، من المقال الذي نشره " نجيب محفوظ " في مجلة الرسالة، معتبرا فيه أن القصة (الرواية) هي شعر الدنيا الحديثة[1]. وأن كاتب هذه المقالة هو العربي الوحيد الحاصل على جائزة نوبل للآداب، وأن التوجه السائد، وعلى صعد عدة، هو للرواية وليس للشعر.

يتضمن سبر أغوار هذه الظاهرة إجابة على مجموعة من الأسئلة، تثار في ذهن المواكب للحركة الأدبية، والمتلقي لشعار زمن الرواية بدلا من زمن الشعر:

ــ ما هي الأدوات التي اعتمدها عصفور لقياس زمنية التراتب الأدبي؟

ــ وهل يعني زمن الرواية نهاية زمن الشعر؟

1: 3: 1 أدوات قياس سطوع الرواية:

1: 3: 1: 1 الأداة الأولى ــ جائزة نوبل للآداب:

اعتمد جابر عصفور، في تتبع جائزة نوبل للآداب، ومدى حضور الرواية فيها، على الملاحظة التي لفتت انتباهه " **لقد لاحظت أن هناك تغيرا في منحى الإبداع الأدبي، أخذ يلفت انتباهي طوال الثمانينات، ويتمثل في تصاعد مؤشرات الإبداع الروائي** "[2].

ولعل الأمر الأكثر صوتا وصدى في الوقت ذاته، ويقفز من مستوى الملاحظة إلى ترسيخ الفكرة، وتثبيت الظاهرة هو حصول الروائي نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام 1988، الشأن الذي دفع رئيس الجمهورية العربية المصرية لإقامة حفل لتكريم محفوظ، ومنحه

---

[1] ــ ينظر: محفوظ، نجيب: **مجلة الرسالة القاهرية**. ع 635. 13 سبتمبر 1945م. عن: عصفور، جابر: **زمن الرواية**. ص 9. وتفصيل التوثيق عن: الشعابي، علي بن محمد: ***مفهوم ديوان العرب بين الشعر والرواية***، هامش 23. ص 412.

[2] _ عصفور، جابر: **معركة الرواية**. صحيفة الاتحاد الإماراتية.31 مايو. 2012م. http://www.alittihad.ae/columnsdetails.php?category=6&column=23&id=53121&y=2012.م2012

أعلى أوسمة الدولة، ليشكل بذلك نقلة نوعية في مجال الجنس الأدبي المكرم صاحبه. فبعد مرور زهاء ستة عقود (1927) على تكريم الديوان الملكي المصري لأحمد شوقي، وتنصيبه أميرا للشعراء، يُكرم نجيب محفوظ، وعلى مستوى عالمي، لحصوله على جائزة نوبل. والتباين هنا واضح في جزئية القاعدة المكانية في تكريم شوقي، والمقتصرة على الوطن العربي كحد أقصى، في مقابل عالميتها عند محفوظ، إضافة إلى أن التكريم للأولى خاص بالشعر، في حين أنه في الثانية خاص بجنس الرواية.

ويشير عصفور إلى دلالة هذه المسألة:" **وكانت هناك دلالتان أدبيتان مترابطتان، يتضمنهما الموقف. أما الدلالة الأولى فهي أن أول من حصل على الجائزة العالمية، من أدباء العرب، روائي وليس شاعرا، مع أن الشعر فن العربية الأول، وديوانها الجامع لمآثرها، ومصدر فخرها الدائم، ومحل تكريمها الرسمي. وتتصل الدلالة الثانية بالأولى، وتكملها إكمال التفسير، وتتلخص في أن اتجاه الجائزة العالمية يميل إلى مبدعي الرواية بوجه عام، فمجموع الحاصلين على هذه الجائزة من كتاب (القصة)[1] أكبر من مجموع الحاصلين عليها من الشعراء وكتاب المسرح. وذلك قبل حصول نجيب محفوظ عليها وبعده على السواء** "[2].

ويبدو أن الدلالة الثانية قد دفعت متتبع الظاهرة؛ أي جابر عصفور، إلى القيام بدراسة إحصائية للحاصلين على جائزة نوبل للآداب، منذ بدايتها عام 1901 إلى عام 1991، وللجنس الأدبي الذي يميز إنتاجهم. وقد خلص إلى النتائج التالية:

- إن الجائزة قد منحت ثمانيا وثلاثين (38) مرة لكتاب متعددي الاهتمام في الكتابة.
- وسبع عشرة (17) مرة لكتاب لم يغلب عليهم سوى الشعر.
- وأربع (4) مرات فحسب لكتاب مسرح بارزين.
- وأربعا وعشرين (24) مرة لكتاب الرواية.

وباقتطاع الإحدى عشرة سنة الأخيرة من عمر الجائزة، وفق زمن الدراسة، أي ما بين الأعوام (1981 ــ 1991)، فإن الدراسة الإحصائية لعصفور تظهر أن الجائزة قد منحت ست (6) مرات لروائيين، وثلاث مرات (3) مرات لشعراء، ومرتين (2) لكاتبين يجمعان بين القصة والمسرح.

---

[1] ــ عبيد الله، محمد: **بنية الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين**. عمان: أزمنة للنشر. 2006م. ص40. حيث يشير الكاتب: " **أن جابر عصفور يستخدم مصطلح القصة للتعبير عن الرواية** ".

[2] ــ عصفور، جابر: **زمن الرواية**. ص21 ــ 22.

وتشير هذه الدراسة الإحصائية إلى الأمور التالية:

- غلبة عدد مرات منح الجائزة للكتاب متعددي المواهب الأدبية، الذين كتبوا في أكثر من جنس أدبي: رواية، شعر، مسرح،....
- قلة الحاصلين على الجائزة من كتاب المسرح.
- غلبة كتاب الرواية على كتاب الشعر.

أما عن الدلالات التي يمكن الوقوف عليها، فإنها تفصح عما يلي:

- إن عصر المسرح قد انطوى، وأخذ يتلاشى، ولم يبق له سوى حضور باهت في ذائقة التلقي الأدبي.
- زيادة الاهتمام بالرواية والإقبال عليها؛ فأن يقابل كل شاعر، في العقد الأخير لزمن الدراسة، روائيان، ما هو إلا تأكيد على أن العصر هو عصر الرواية.
- وتبقى المسألة الأخيرة، وهي الأكثر قربا من موضوع الأطروحة (الشعراء الروائيين)، فإذا كانت أغلبية من منحوا الجائزة هم من الكتاب متعددي الاهتمام الكتابي، أي الذين كتبوا في أكثر من جنس أدبي، وانحسارهم في العقد الأخير، المشار إليه سابقا، في كاتبين فقط، فهذا يعني " **أن الكتاب متعددي الاهتمام الذين يكتبون في أكثر من نوع أدبي قد أخذوا يتقلصون تدريجيا. فتتجه الكتابة إلى التخصص من ناحية، والتركيز على الرواية من ناحية ثانية**"[1].
هذا ناهيك عن أن تعدد الكتابة في أكثر من جنس أدبي، خاصة الشعر والرواية، لا تكون فيه المزاوجة، في الأعم الأغلب، في الأصل الروائي، بل في الأصل الشعري، أي إن الدراسات الأفقية والعمودية قد أثبتت أن الذين زاوجوا بين جنسي الشعر والرواية، هم في الأصل شعراء، حاولوا الولوج بشعريتهم إلى جنس الرواية، وليسوا روائيين، إلا ما ندر، اقتربوا بسرديتهم من حقل الشعر، وهذا ما أكده الجدول في الملحق الثاني من هذه الدراسة.
- وفي إشارة إلى المكان، فإن دراسة عصفور تسلط الضوء على مسألة مهمة هي أن الذين فازوا بنوبل من كتاب آسيا وافريقيا كانوا روائيين[2]. وهذا يعني على المستوى المكاني القريب أن هناك مؤشرا يدلل على التغير في التراتب الأدبي، ناتج عما أحدثته الرواية، وما ستحدثه في ذائقة الاستقبال الأدبي.

واستكمالا لهذه الدراسة فقد منحت الجائزة في السنوات العشر ما بين (1991 ــ 2000)، لمسرحي واحد (1)، وثلاثة شعراء **(3)**، وستة روائيين**(6)**.

---

[1] ــ عصفور، جابر: **زمن الرواية**. ص 25.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 25.

وفي دراسة إحصائية أخرى قام بها " **عبده وازن** " للعقد الأول للألفيــة الثالثــة (**2000 ــــ 2010**) خلص إلى " **إنهم سبعة روائيين، وثلاث روائيات، وكاتب مسرحي، ما يعنــي غيــاب الشعراء عن هذا العقد، ولطالما غاب الشعر عن نوبل حتى أصبح فوز الشعراء بالجائزة نادرا جدا، على خلاف مراحلها السابقة** "[1]. الأمر الذي يؤكد الدلالات الإحصائية السابقة من ناحيــة، ويزيد تأكيدا على أننا في زمن يمكن أن نطلق عليه زمن الرواية من ناحية أخرى، وذلك وفــق الجائزة الأكثر عالمية (نوبل) بصرف النظر عمّا توصف به بأنها عنصرية منحازة أو محايــدة موضوعية " **فالمهم أنها تصدر عن إحدى المؤسسات العالمية الأساسية التي تعد اختياراتهــا مؤشرا على هذا النوع الأدبي أو ذاك، وعلى استجابة المؤسسات القرائية المؤثرة في توجيــه الرأي الأدبي العام، واستجابة القراء أنفسهم في كل مكان من العالم كله**"[2].

وإذا كانت الدراسات الإحصائية السابقة تشير إلى تفوق الجنس الروائي، وزيادة الاتجاه نحــوه، فإنها من جهة ثانية تضيء مسألة أخرى، غاية في الأهمية، وهي زيادة العناية والتركيز علــى النتاج الأدبي النسوي، فأن تتجه الجائزة، في العقدين الأخيــرين، ل **(6)** أديبــات: مــنهن**(5)** روائيات، من أصل **(12)** امرأة، من عمر الجائزة، لهو دليل دامغ على ازديــاد انتشــار الأدب النسوي وذيوعه، وتعاظم تقبله لدى ذائقة التلقي الأدبي، الأمر الذي يشار إليه بالبنان، ليفتح أبوابا واسعة لدراسات تختص بالأدب النسوي، وخاصة الروائي منه.

وسأكتفي بالإشارة، كومضة أخيرة في هذا الأفق، إلى أن الصيني الشهير ب **(مو يان)** هو الروائي الأخير، في هذه الدراسة، الحائز على هذه الجائزة (2012)، ليضاف بذلك إلى فريق الروائيين البالغ **(38)** روائيا مقابل **(21)** شاعرا، أي ما يقارب ضعفي العدد في عمر الجائزة. كما تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن القصة القصيرة جدا قد حازت الجائزة لهذا العام؛ 2013، حيث فازت بها الكاتبة الكندية آليس مونرو.

1: 3: 1: 2 الأداة الثانية ــ الترجمة:

وإذا كان ثمة أداة قياس ثانية يمكن الاعتداد بها في قياس طبيعة التوجه الأدبي في هذا العصر، فالترجمة، وما تمثله في " نظرية استقبال الأدب "عالميا من تلاقح للثقافات، والســعي الــدؤوب للتعرف على الآخر، تعد، وبحق، المعيار الأكثر دقة في التعرف على توجه الذائقة القرائية فــي

---

[1] ــ وازن، عبده: **محاضرات نوبل تكشف أسرار الفائزين بالجائزة.** الموقد ــ موقع الثقافة والفنــون ــ 07/05/2011 http://www.almawked.com/?page=details&newsID=967&cat=2

[2] ــ عصفور، جابر: **زمن الرواية.** ص 22.

مختلف أصقاع الأرض، فعند تفنيد الأعمال الأدبية المترجمة، مهما قلت أو كثرت، لدى أمة من الأمم، إلى أجناس الأدب المختلفة والمتنوعة، فإن الجنس الأدبي الذي يحوز قصب السبق في هذا المضمار، تكن له غلبة الذيوع والانتشار من جهة، والجودة والأفضلية من جهة أخرى. فمسألة الترجمة تشبه إلى حد بعيد المسألة الاقتصادية في قواعد العرض والطلب، وكمية الإنتاج ونوعيته، والدول المنتجة تسعى إلى تصدير محاصيلها الأكثر وفرة والأعظم جودة. وكذلك الأمر لدى الدول المستوردة؛ إذ تعمل على انتخاب البضائع الأكثر حاجة للسوق، والأشد طلبا لدى شعبها. والأمر كذلك يتساوق عند الحديث عن الترجمة، إلا إن القاعدة الربحية، والمبنية على المال، في السوق الاقتصادية، يجاورها قواعد أخرى في التسويق الأدبي المترجم، بحيث تتفاوت صعودا وهبوطا في المأرب الذي يرسمه المرسل والمستقبل حين الترجمة؛ فغايات الترجمة تتنوع بين السعي للحصول على الشهرة، ونشر ثقافة الذات، والغزو الفكري، والتبشير المذهبي من جهة، ومن جهة أخرى، محاولة الاطلاع على الآخر، ودراسة فكره وثقافته، والتعرف على أحواله النفسية والاجتماعية، من أجل التواصل والتلاقح الحضاري حينا، ومن أجل الغزو، بأنواعه، أحيانا أخر.

وإذا ما أردنا التعرف إلى الجنس الأدبي الأكثر انتشارا، والأعلى قبولا في حضارة القرية الكونية في هذا العصر، فما علينا إلا أن نجري دراسة إحصائية شاملة، بصرف النظر عن تحديد مواطن دور الترجمة والنشر التي تقف وراء ذلك، وبعيدا عن غاياتها، وهل هي مرسلة أم مستقبلة.

لقد عمد جابر عصفور في كتابه " زمن الرواية " إلى استخدام هذه الأداة، حيث اتكأ على دراسة جزئية، تمثل عينة اختبارية، دالة إحصائيا في مجال " نظرية استقبال الأدب ". وهذه الدراسة تتضمن خمسين (50) عملا مترجما إلى اللغة الفرنسية، منذ منتصف الثلاثينيات إلى نهاية الثمانينيات، وخلص إلى النتائج التالية:

- تشير الدلالة الإحصائية أنه تم ترجمة (50) كتابا في حوالي نصف قرن، أي بمعدل عمل واحد تقريبا في العام.
- كما تشير إلى ترجمة خمسة (5) أعمال مسرحية، وعمل شعري واحد (1) فقط، مقابل ترجمة أربعة وأربعين (44) عملا روائيا. أي إن نسبة المترجم من الشعر لا يزيد على 2%، ونسبة المترجم من المسرح لا تزيد على 10%، مقابل القصة التي تصل نسبة ترجمتها إلى88% من المجموع الكلي للأعمال المترجمة.

أما عن الدلالات التي يمكن الوقوف عليها، فإنها تفصح عما يلي:

- تكشف الدلالة الإحصائية عن تواضع حركة الترجمة في هذه الحقبة الزمنية.
- كما تظهر أن إيقاع ترجمة القصة ــ الرواية أسرع من إيقاع غيرها من الأنواع الأدبية، وأكثر جذبا لانتباه المترجمين، وأكثر إثارة للقراء في العالم كله، وفي الوقت الذي ينطبق فيه ذلك على ترجمة الأدب العربي، فإنه ينسحب على كل أدب غيره[1].

وإذا ما نظرنا إلى الدلالة الإحصائية لحركة الترجمة، وما تكشف عنه من تحولات عمليات استقبال الأنواع الأدبية، وتقلبها بين نوع غالب إلى نوع آخر يغلب عليه، فإننا نراها تسير بالتوازي مع ما انبثقت عنه دلالات جائزة نوبل وتوجهاتها " **فإذا كانت الدلالة الإحصائية تؤكد أن الغالب على حركة الترجمة، الآن، هو فن القصة ــ الرواية، فإن هذه الدلالة تقترن بالدلالات العامة لجائزة نوبل، من حيث هي مؤشر على الاستجابة القرائية لحركة الإبداع العالمي، فنحن نعيش في عصر القصة وزمنها** "[2].

1: 3: 1: 3 الأداة الثالثة ــ دور التقنيات الحديثة (السينما):

في الوقت الذي لعبت فيه التقنيات الحديثة دورا سلبيا ومضادا فيما يختص بالشعر المعاصر والحديث، وهو ما وقفنا عليه في بيان عوامل أفول الشعر، فإنها، أي تلك التقنيات، قد ساعدت، وبشكل متسارع، على انتشار الرواية. فقد شكلت الشاشة البيضاء (السينما)، التي يرى العقاد في شيوعها زيادة في انحطاط فن الرواية، وذلك بانحطاط المكانة الاجتماعية (الدهماء) التي تتلقاها، فقد "**جاء شيوع الصور المتحركة (السينما) بعد شيوع القراءة، فأملى للدهماء في هذه النزعة حتى غلبت عليهم، وسرت منهم إلى النقاد الذين يتّبعون الجماهير، ويسمّون نزواتهم بروح العصر، وهي نزوات بغير روح** "[3].

وإذا كان ثمة إشارة ايجابية في رأي العقاد فهي تكمن في لفت الانتباه إلى حالة الوصل بين الرواية والسينما " **ذلك الوصل الذي يدل على الدور الباكر الذي لعبته السينما في إشاعة فن الرواية، خصوصا في كلاسيكيتها الأولى التي ترجمت الأحداث الروائية إلى مشاهد بصرية يشاهدها الملايين، ونقلت الرواية من علاقات القراءة المتوحدة للقارئ المفرد إلى علاقات المشاهدة الجماعية للمتفرجين المتجاورين، المتفاعلين في علاقات المشاهدة التي تجمع أعدادا تجاوز المئات في العرض الواحد. وكان من نتيجة ذلك أن أضافت السينما بعدا جديدا،**

---

[1] ــ ينظر: عصفور، جابر: **زمن الرواية**. ص 27، 28.

[2] ــ السابق. ص 29.

[3] ــ العقاد، عباس محمود: **في بيتي**. ص 37.

جماهيريا، شعبيا، أسهم في تدعيم الصلة البصرية بين الكتابة الروائية والكتل الغفيرة لهؤلاء (الدهماء) الذين ظلّ العقاد محافظا على نفوره منهم "[1].

لقد ارتكز الفن السينمائي منذ نشأته على الرواية، حيث وجد فيها نبعا لا ينفد لتجدده. كما يعود الفضل في الدور الذي لعبته السينما في انتشار روائع الروايات العالمية إلى الملايين، نحو: رواية تولستوي " **الحرب والسلام** "، ورائعة سيرفانتس" **دون كيخوته** "، ورواية هيمنجواي " **وداعا للسلاح** "، ورواية دوستويفسكي" **الأخوة كارامازوف** "، وغيرها من روايات مشاهير الرواية العالمية أمثال بلزاك، وزولا، وسارتر، وغيرهم[2].

ويشير هذا الإقبال المنقطع النظير من السينما على فن الرواية، إلى ذلك التعاقد المبرم وغير المكتوب بين المقروء والمشاهد، وعلى مدى اعتماد السينما في نجاحها على فن الرواية، وذلك " **إلى الدرجة التي وصلت بها الأفلام المأخوذة عن روايات في مهرجان كان ـ 1999م إلى أكثر من عشرين فلما، أهمها فيلم (مربية الأطفال) عن رواية بيرانديللو، و(لا أحد يكتب إلى الكولونيل) عن رواية جارثيا ماركيز "[3].**

ما من شك أن علاقات التأثير والتأثر بين السينما والرواية، في ترجمة اللغة السردية المكتوبة إلى لغة بصرية من ناحية، والتأثير في تقنيات الكتابة الرواية نفسها " **تلك التي أصبحت ـ بعد السينما ـ تحتفي احتفاء تقنيا بالمدركات الحسية بوجه عام والمدركات البصرية بوجه خاص، مفيدة من تقنيات المونتاج، والتبئير، والزاوية القريبة Close–up، والتناوب، alternation والاستعادات flash – backs.. الخ "[4].**

إن هذه العلاقات قد جعلت السينما والرواية فنين متجاورين، يسيران جنبا إلى جنب، ويحققان نجاحات بخطوط متوازية، الأمر الذي يجعل إطلاق صفة العصرنة على السينما ينسحب تلقائيا على فن الرواية، وبالتالي فإن هذه العلاقات " **هي علاقات جعلت (الجماهيرية) صفة متبادلة بين الفنين اللذين تتناقل بينهما علاقات السبب والنتيجة. ويلفت النظر، من منظور هذه العلاقات، أن الكثير من المبررات التي ساقها مؤرخ الفن أرنولد هاوزر ـ في كتابه عن التاريخ**

---

[1] ـ عصفور، جابر: **زمن الرواية**. ص 138.

[2] ـ ينظر: السابق. ص 139.

[3] ـ السابق. ص 140.

[4] ـ السابق. ص 140.

الاجتماعي للفن ــ لوصف عصرنا بأنه (عصر الفيلم) يتداخل والأسباب التي يبرّر بها نقاد الأدب نظرتهم إلى العصر نفسه بوصفه (عصر الرواية) "[1].

وإذا كانت هذه النظرة تعد لصالح الرواية، فإن هناك من يرى عكس ذلك، حيث " **يرى بعض النقاد أن موت الرواية سيكون سريعا، وبخاصة أن التقدم التكنولوجي لن يترك للمرء متسعا من الوقت ليقرأ، وإذا ما واصل كتاب الرواية كتابتها فإنما يكتبونها لتمثل ولترى لا لتقرأ، وهكذا لن تطبع منها آلاف وملايين النسخ، إذ سيكتفى بطباعة عدد من النسخ توزع على المخرج والممثل وحسب** "[2]. ووقوفا على هذا الأمر فإن موقف تأثير السينما على موقع الرواية سيبقى ايجابيا، سواء حفل جمهور التلقي بالرواية قراءة أو مشاهدة؛ فالسينما لا تقوم الا على السرد، وبقاؤها يعتمد على بقاء الرواية، وحياتها منوطة بحياة الرواية.

1: 3: 2 عوامل سطوع الرواية

إذا كانت الأسباب التي أدت إلى أفول الشعر تشكل، بوجه أو بآخر، عوامل لسطوع الرواية. وإذا كانت الأدوات السابقة، التي اعتمدها عصفور، تفصح عن مؤشرات خارجية لرواج الرواية وانتشارها، فإن هناك الكثير من العوامل الداخلية، التي تمتاز بها الرواية، قد شكلت رافعة لها، وجعلتها تقف في مقدمة التراتب الأدبي، كحقيقة ينبثق منها المصطلح السائد أدبيا " عصر الرواية " وستقف الدراسة على عاملين منها:

1: 3: 2: 1 المرونة:

لقد تطورت الفنون السردية من حكايات الأساطير والقصص الشعبية، التي تعتمد على صور طبيعية يفهما العقل البدائي، إلى مغامرات الفرسان والعالم الرعوي الحلمي، إلى الرومانسيات، إلى حكايات المتشردين (البيكارو)، إلى قصص الرحلات والمغامرات، إلى السير شبه القصصية لحياة شخصيات تاريخية، إلى الوصول إلى فن الرواية بكافة أشكالها القديمة والحديثة: من الكلاسيكية؛ التاريخية، والاجتماعية، والتعليمية. إلى البوليسية، فالرومانسية، فالواقعية بأنواعها، فالرمزية، فرواية تيار الوعي،..... ثم ظهرت المناهج الأدبية والنقدية التي تحاكي تيارات الرواية الممتدة عبر الزمن، ولكن، وعلى الرغم من وجود هذه المناهج إلا أن الرواية بقيت حرة طليقة غير مقيدة بقواعد صارمة كتلك التي وضعها قدماء اليونان للشعر والمسرح، أو التي وضعها العرب القدماء فيما يعرف بعمود الشعر." **وكما قال أحد الروائيين الأولين: ما أسعدنا**

---

[1] ــ عصفور، جابر: **زمن الرواية**. ص 140.

[2] ــ عادل الأسطة: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص 112.

نحن القصصيين، أو قل نحن الذين نكتب عن الحياة، إنه لم يتقدم أرسطو حديث ليضع لنا القواعد لكيفية التعامل مع القصة، مثل وحدات العمل والزمن والمكان التي فرضها القدماء على جميع كتاب المسرحية. لقد تأخرت ولادة الرواية في الزمن حتى فات الوقت لإخضاعها لقوانين المشرعين المتزمتين الأولين. فالمسرحية رفعت إلى مستوى قواعد ثابتة غير قابلة للنقض صممت لتقييد كل حرية. والشعر أيضا من الفنون التي عقدت السلطة لسانها، فقد كان يكفي الناقد أن يستشهد بهوراس كحجة شبه مقدسة ضد أي شيء يراه ذميما "[1].

إن هذه الميزة التي اختصت بها الفنون السردية قد اكسبت الرواية مرونة جعلتها قادرة على مواكبة المتغيرات، " **فخلال مدة قصيرة اكتسبت الرواية طاقة مرنة على تغيير شكلها وتكييف أعرافها لمواجهة الاحتياجات المتغيرة. وهذه المرونة مع التحرر من القيود الصارمة إنما تأتيا للرواية بسبب عدم خضوعها لسيطرة النقد المنهجي الرادعة "[2].**

وردا على أهمية الرواية وتفضيلها على فنون أخرى، بسبب تلك المرونة التي تتصف على غيرها، يقول هكسلي: " **أعتقد أن الرواية ــ والسيرة والتاريخ ــ هي الأشكال الأبلغ أهمية، وأعتقد أن المرء يستطيع أن يقول أكثر عن الأفكار العامة المجردة، عن طريق شخصيات وأوضاع معينة ثابتة (سواء أكانت قصصية أم واقعية) مما يستطيع عن طريق التجريد... إنها وسائل تمكن من التعبير عن أفكار فلسفية وأفكار دينية وأفكار اجتماعية عامة. في الرواية تجد التوفيق بين المطلق والنسبي، وتجد التعبير عن العام عن طريق الخاص. وهذا كما يبدو هو الشيء المثير في الحياة والفن على السواء "[3].**

1: 3: 2: 2 علاقة الرواية بالدراسات الأخرى المرتبطة بها:

يوفر الأدب بشقيه بوابة واسعة، وساحة عريضة لدراسة طبيعة الحياة، بمختلف أشكالها السياسية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية لمجتمع ما، وفي عصر ما، قديما وحديثا، وخاصة فيما يتعلق بعلم الاجتماع الأدبي. وتعبيرا عن قوة الربط بينهما يرى السيد يسين أنه " **ليس غريبا أن يشعر أحد علماء الاجتماع بالأزمة، أي أزمة علم الاجتماع في مصادر تناول الظواهر الاجتماعية، فيكتب كتابا بعنوان (علم الاجتماع باعتباره شكلا من أشكال الفن) يحاول فيه**

---

[1] ــ مندلاو، أ. أ: **الزمن والرواية**. ط1. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.1997م. ص 19.

[2] ــ السابق. ص 19.

[3] ــ هكسلي: *ألدوس هكسلي يتحدث عن فنه الروائي*، **مجلة حوار 8**. السنة الثانية. ع2. شباط 1964م/ ص 93.

أجرى الحوار: وبكس، جورج وفريز، ري. نقلا عن مجلة " **ذي باريس ريفيو** ".

الرجل أن يتحدث عن أهمية الاستعارة والمقارنة والسخرية في التحليل الاجتماعي "[1]. ولعل الرواية الناجحة بشكل خاص، إذا ما وجدت بجانب الشعر، تكون هي صاحبة الحظ الأوفر لهذه الدراسة، وتمثيل العصر، وذلك بما تحويه من رسم للأحداث، ومختلف إسقاطاتها على الشخوص. فروايات نجيب محفوظ، على سبيل المثال لا الحصر، استطاعت أن تلعب هذا الدور، بنجاعة تفوق شعر عصره، فقد" **استطاع نجيب محفوظ أن يكون المؤرخ الاجتماعي لمصر المعاصرة بغير منازع. فهل يستطيع من لم يقرأ الثلاثية من بين علماء الاجتماع أن يفهم تغير المجتمع المصري من مجتمع تقليدي إلى مجتمع حديث؟ الثلاثية ملحمة متكاملة زاخرة بالوقائع والأحداث والأنماط الإنسانية، حافلة بالصراع الاجتماعي والصراع الأيدلوجي والصراع السياسي، تختلط فيها مشكلات التحديث مع النضال في سبيل الاستقلال، وتتزاحم الشخصيات في سعيها للتكيف مع التغيرات الاجتماعية سريعة الإيقاع، وفيها هذا السعي الفردي إلى الخلاص، في ارتباط حميم مع السعي الجماعي إلى الاستقلال وبناء النهضة** "[2].

وإذا كانت دراسة روايات نجيب محفوظ تعد حاجة ملحة لدارس علم الاجتماع، فإن علوم أخرى، لا يمكن لها الاكتمال بعيدا عن دراسة الروايات المتعلقة بها؛ فللتعرف على نكوص الشخصية الإنسانية وانكسارها وخنوعها وتحولها إلى ما يشبه الحيوان التابع، في ظل الأنظمة السائدة في عالمنا العربي، لا بد من دراسة رواية مثل رواية " **عو** " لإبراهيم نصر الله. ومن أجل التعرف على وضع الفلسطينيين الاقتصادي، وحاجتهم الملحة للعمل، خاصة بعد تشردهم في مخيمات الشتات، وتعرضهم للموت في سبيل الوصول إليه، لا بد من دراسة رواية مثل رواية " **رجال في الشمس** " لغسان كنفاني. وأوضاع وحالات كثيرة، وكثيرة جدا، لا يستطيع الوقوف على حيثياتها إلا الدارس لرواية ما، تتناول ذلك الوضع وتلك الحالة. وعليه فإن الرواية التي تعد أعمق فكرا، وأسبر غورا، بسبب خصائصها، أقدر تمثيلا من الشعر لروح أي عصر، الأمر الذي يدفع الدارسين لجوانب هذا العصر أو ذاك للإقبال عليها، إن وجدت، بحثا ودراسة وتنقيبا.

وإذا كانت دراسة شتى العلوم الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والسياسية تشكل توطئة لدراسة الروايات وفهم كنهها ومراميها، فإن الإقبال على دراسة فن الرواية، وتحليل نصوصها، وسبر أغوارها، يقود المتلقي إلى كشف الغطاء عن تلك العلوم، وبيان مدى تأثيرها في حياة الفرد والجماعة، وبصورة تشابكية تعلن أن " **التنظير النقدي لا يرى الرواية جهدا أدبيا بحتا، بل هي**

---

[1] ــ يسين، السيد: **التحليل الاجتماعي للأدب**. ص 11.

[2] ــ السابق. ص 10.

تكوين معرفي كلي، يقود البحث فيه إلى أهم مصادر المعرفة في الفلسفة والاقتصاد والتاريخ.."[1]. وهذا الأمر يسوغ للرواية ولمصادر المعرفة إمكانية الانطلاق والمرجعية في الوقت ذاته، فالعلاقة التشابكية بينهما تمكن أيا منهما من أن يكون بؤرة الجذب ونواتها، وأن يكون الآخر مدارات تسبح في فلكه، وتنجذب إليه.

وعليه، فإن ما عجز الشعر عن تمثيله من حياة الأفراد والمجتمعات وتجاربهم؛ لأسباب موضوعية وفنية، قد استطاعته الرواية، وتربعت به عرش الأدب، ليصبح عصرنا عصر الرواية.

[1]ــ الموسوي، محسن جاسم: **عصر الرواية ــ مقال في النوع الأدبي**. ص 12.

الفصل الثاني

2: صدى ظاهرة التحول أو المزاوجة بين الشعر والرواية في فلسطين المحتلة ممارسة وتنظيرا

توطئة:

يسعى الباحث في هذا الفصل إلى الوقوف على مسألة المزاوجة بين الشعر والرواية في داخل فلسطين المحتلة (48، 67)، من خلال المؤشرات التالية:

1 ـــ إثبات تجذر الفن الروائي في فلسطين ما قبل عام 1948.

2 ـــ إثبات الممارسة الفعلية للظاهرة (الشعراء الروائيين) ما قبل عام 1948.

3 ـــ إثبات الظاهرة لدى الشعراء الروائيين الفلسطينيين، ما بعد عام 1948، من خلال نتاجهم الأدبي شعرا ورواية.

4 ـــ بيان الامتداد الزمني للظاهرة في فلسطين.

5 ـــ تلقي روايات الشعراء الروائيين الفلسطينيين نقديا.

6 ـــ أسئلة تخاطب الشعراء الروائيين الفلسطينيين أنفسهم حول ممارستهم للظاهرة.

7 ـــ إجابات الشعراء الروائيين أنفسهم على الأسئلة، وفقا لتجربتهم الخاصة، في ممارسة الظاهرة.

8. إجراء دراسة إحصائية على امتداد الظاهرة داخل فلسطين.

9. الوقوف على دلالات الدراسة الإحصائية.

وعليه فقد تم تقسيم هذا الفصل إلى المباحث الثلاثة الآتية:

2: 1 المبحث الأول: صدى الظاهرة على الشعراء في فلسطين

2: 2 المبحث الثاني: صدى الظاهرة على حركة النقد في فلسطين

2: 3 المبحث الثالث: الدراسة الإحصائية للظاهرة ودلالاتها

2: 1 المبحث الأول: صدى الظاهرة على الشعراء في فلسطين

توطئة:

ستعمد الدراسة في هذا المبحث إلى تناول بدايات السرد الروائي في الأدب الفلسطيني، وإثبات فكرة تجذر الرواية في فلسطين فكرا وتنظيرا وممارسة، ما قبل عام 1948، وما بعده، وبيان الإقبال عليها، كفن أصيل، والتحول إليها من الفنون الأدبية الأخرى الشعرية والنثرية، وذلك من خلال المعطيات التالية:

2: 1: 1 الرواية في فلسطين ما قبل عام 1948

حفل الأدب الفلسطيني بكوكبة من الأدباء، الذين وظفوا السرد في إبراز مسائل اجتماعية وسياسية وفكرية، تتعلق بالإنسان الفلسطيني وقضاياه الدينية والقومية والوطنية، منذ عصر النهضة ونهايات الحقبة التركية وعهد الانتداب والنكبة وما تلاها. وإذا كانت الترجمة السردية من الآداب الأخرى، وخاصة الروسية والفرنسية والانجليزية هي السمة الغالبة على بدايات هذا السرد، فقد كان للتأليف حظ وافر عند أولئك المترجمين، وغيرهم، أمثال: خليل بيدس، ورشيد الدجاني، والشاعر اسكندر الخوري البيتجالي، وجميل البحري، وأحمد شاكر الكرمي، ومحمود سيف الدين الإيراني، وعلي كمال، وجبرا إبراهيم جبرا، والشاعر إبراهيم طوقان، وفايز الصايغ، وأنور عمرو عرفات، ونجاتي صدقي، وعارف العزوني، وإسحق موسى الحسيني، وعبد الحميد ياسين، وجمال الحسيني، ونجوى قعوار، وأسمى طوبى[1].

وإذا كانت هذه الدراسة لا تسعى إلى تقديم تاريخ للسرد في هذه الحقبة، ولا تهدف إلى تقديم ببلوغرافيا للسرديين وأعمالهم، فإنها ستكتفي بالإشارة إلى النقاط التالية:

* لقد مثل السرد الحكائي في فلسطين انجذابا شعبيا، فقد أورد عبد الرحمن ياغي أن " **سكان بلدة سلفيت مثلا القريبة من نابلس... لا يقرأ شيء من آثار الأقدمين فيها (سلفيت) سوى سلسلة حكايات (قصص بني هلال) الحماسية، فيجتمع الرجال مساء في محل واحد، ويأخذ واحد منهم يقرأ ويسمع له الآخرون. ويتعقبون بهياج وتأثر كبير أخبار الحروب التي وقعت بين الأمير رزق وأبي زيد...** "[2].

---

[1] ــ ينظر: ياغي، عبد الرحمن: **حياة الأدب الفلسطيني ــ من أول النهضة... حتى النكبة**. ط2. منشورات وزارة الثقافة. سلسلة كتاب القراءة للجميع" 18 ".2001م. ص: 433 ــ 522.

[2] ــ السابق. ص435 ــ 436.

* إن اتجاه التأليف السردي، في هذه المرحلة، قد واكب الاتجاهات العالمية، حيث أمّ الاتجاه الواقعي خليل بيدس، والاتجاه الرومانتيكي جبرا إبراهيم جبرا، والاتجاه الرمزي إسحق موسى الحسيني، والروايات البوليسية جميل البحري.

* يغلب على الأعمال السردية المؤلفة النوع القصصي لا الروائي، بحيث لا تشكل الرواية إلا جزءا بسيطا قياسا بالقصة في هذه الحقبة.

* أما الأعمال الروائية التي وقف عليها عبد الرحمن ياغي فهي:

ـــ رواية: " أم حكيم " للشاعر محمد بن الشيخ أحمد التميمي[1].

ـــ روايات مختلفة: للأديب ميخائيل بن جرجس عورا[2].

ـــ روايتان تمثيليتان " عاقبة سوء التربية " و " حكم سليمان ": للشيخ يوسف الأسير[3].

ـــ رواية الوارث: لخليل بيدس[4].

ـــ روايتا " ظلم الوالدين " و " أصل الشقاء ": ليوحنا دكرت[5].

ـــ رواية الضحية أو " ابتسامة الهوى وضحية الحمام ": للأديب " ى.. "[6].

ـــ رواية الحياة بعد الموت: للشاعر إسكندر الخوري البيتجالي[7].

ـــ رواية قاتل أخيه وثماني روايات تمثيلية أخرى: لجميل البحري [8].

ـــ رواية ولكم في القصاص حياة: لأنور عمرو عرفات[9].

ـــ رواية مذكرات دجاجة: لإسحق موسى الحسيني[10].

ـــ رواية صراخ في ليل طويل: جبرا إبراهيم جبرا[11].

---

[1] ـــ ياغي، عبد الرحمن: **حياة الأدب الفلسطيني ـــ من أول النهضة... حتى النكبة**. ص437. وقد أخذه ياغي عن كتاب " **أعلام الأدب والفن** ".ج2. ص431:".. **وهو أول من أبرز رواية بالعربية وسماها (أم حكيم)**.. ".

[2] ـــ السابق. ص437. وقد أخذه ياغي عن كتاب لويس شيخو:" **تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين** ". ص 27: ".. **مولود في عكا سنة 1855م، ومات في نابلس.. ومن آثاره روايات مختلفة.. وقصائد قليلة** ".

[3] ـــ السابق. ص438. وقد أخذه ياغي عن كتاب لويس شيخو السابق: ص 69: " **نقّح بعض المطبوعات، وأنشأ الروايات التمثيلية، كعاقبة سوء التربية / وحكم سليمان** ".

[4] ـــ السابق. ص450.

[5] ـــ السابق. ص451.

[6] ـــ السابق. ص451.

[7] ـــ السابق. ص451.

[8] ـــ السابق. ص465 ـــ 467. وهذه الروايات هي: **سجين القصر، في سبيل الشرف، أبو مسلم الخراساني، الخائن، زهيرة، وفاء العرب، حصار طبريا، الوفاء العربي.**

[9] ـــ السابق. ص485.

[10] ـــ السابق. ص519.

[11] ـــ السابق. ص521.

ويصنف أحمد أبو مطر " قاتل أخيه " بأنها تمثيلية، ويضيف روايتين لجميل البحري هما:
" الأصائل والأسمار " و " أفراح الربيع "[1].

كما يضيف أبو مطر ثلاث روايات أخرى لم يلتفت إليها عبد الرحمن ياغي، أو ناصر الدين الأسد في كتابه " **الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين** " الذي يشتمل على فترة ما قبل النكبة، وهذه الروايات هي:

ـ رواية في السرير: محمد العدناني 1946.

ـ ورواية مرقص العميان: عارف العارف 1947 [2].

---

[1] ـ أبو مطر، أحمد: **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 ـ 1975)**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1980م. ص 29.

[2] ـ السابق. ص33.

وكان **فاروق وادي** قد أشار إلى رواية " **مرقص العميان** " ـ نقلا عن أحمد أبو مطر ـ في كتابه " **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية** " أنها للكاتب الفلسطيني عارف العارف. وذلك في التعبير عن ابتعاد السرديين الفلسطينيين في تلك المرحلة عن القضية الوطنية " **قبل ما يزيد على ربع قرن من الزمان (العام 1981)، صدر كتابي النقدي "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينيّة".. إن من ضمن الروايات التي عثرت على إشارات حولها، دون أن أعثر عليها، رواية بعنوان "مرقص العميان" لمؤلفها عارف العارف.. عارف العارف قد يكون النموذج الساطع للتناقض الواضح ما بين الإخلاص الأكاديمي للقضيّة الفلسطينيّة، والعجز الفني في التعبير عن هذا الإخلاص، فهو مخلص وقادر كراصد ومؤرخ، دون أن يكون كذلك كفنان!** " (**وادي، فاروق: *اعتذار متأخر لسادن البرقوق*، صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ـ فلسطين. ع 4513. السنة الثالثة عشرة/ 8. 8. 2008م. دفاتر الأيام. 21). إلا أنه قدم اعتذارا لعارف العارف الفلسطيني (سادن البرقوق)، في المقال نفسه، حيث يرى أن هذه الرواية قد تكون لكاتب لبناني يحمل الاسم نفسه: " **نبهني الناقد اللبناني الصديق محمد دكروب إلى أن هناك احتمالاً بأن لا تكون رواية "مرقص العميان" للمؤرخ الفلسطيني عارف العارف، وإنما لكاتب لبناني كان قريباً من الحزب الشيوعي هناك، يحمل الاسم نفسه، وأنها شبه سيرة ذاتيّة لكاتبها الكفيف الذي درس في أوروبا وتفوّق على أقرانه المبصرين** ". (**السابق: ص 21**). إلا أن هذا الرأي لم يجزمه: " **حتى الآن، لم أعثر في مكانٍ آخر على أي من طبعتي الرواية للتأكد من حقيقة الأمر، وإن بتُّ أميل إلى الاعتقاد بأن المؤرخ الفلسطيني عارف العارف لم يكن كاتب "مرقص العميان"، وهو أمر أتمنى أن يشاركني البحث فيه دارسون مهتمون** ". (السابق: 21).

وإذا كان فاروق وادي لم يؤكد نسبتها اللبنانية، بل شكك في فلسطينيتها، فإن **عادل الأسطة** يجزم ذلك: " **ذهب فاروق وادي، اعتمادا على دراسات سابقة، ونتيجة لعدم قراءة الأصل، إلى أن « مرقص العميان » هي رواية فلسطينية، دون أن يلتفت وغيره إلى أنها رواية لبنانية. لقد خانهم غياب النص وعدم الإلتفات إلى تشابه الأسماء، فهناك عارف العارف اللبناني**

وعارف العارف الفلسطيني، ونسبوا رواية الأول إلى الثاني، ولو قرأوا النص قراءة داخلية لما توصلوا إلى ما توصلوا إليه ".

(الأسطة، عادل: **الوارث ـ خليل بيدس**. الرقمية للنشر والتوزيع الإلكتروني. **(http://www.alraqamia.com/books/review/119**.

الأمر الذي اقتضى التنويه.

ـ ورواية في الصميم: إسكندر الخوري 1947.

كما يضيف رواية " الملاك والسمسار " لمحمد عزة دروزة 1934[1].

ويختلف الدارسون في تصنيف عملي جمال الحسيني " على سكة الحجاز " و " ثريا "؛ فأحمد أبو مطر يرى أنهما روايتان[2]، في حين أن عبد الرحمن ياغي يرى أنهما قصتان طويلتان[3].

2: 1: 2 التحول من فن الشعر إلى الرواية عند الشعراء الفلسطينيين ما قبل عام 1948

أما الكتاب الذين جمعوا بين فني الشعر والرواية في هذه الحقبة، وحسب دراسة عبد الرحمن ياغي فهم: محمد بن الشيخ أحمد التميمي، ميخائيل بن جرجس عورا، اسكندر الخوري البيتجالي، إضافة إلى الشاعر إبراهيم طوقان الذي ألف في فن القصة " **ويحاول الشاعر إبراهيم طوقان أن يعالج القصة في هذه المرحلة فيكتب قصة بعنوان (متى وفاء الدين؟) ولكنه يجنح بها إلى المثالية**"[4].

تشير الدراسة الإحصائية لعدد الروائيين في فلسطين، ما قبل عام 1948، إلى خمسة عشر (15) روائيا. وأن عدد الذين زاوجوا بين الشعر والرواية، ما قبل هذا التاريخ، ثلاثة (3) شعراء، وذلك باستثناء إبراهيم طوقان، فعمله كان قصة لا رواية. ما يعني أن نسبتهم تصل إلى الخُمس، الأمر الذي يرسخ ويثبت فكرة ظاهرة المزاوجة أو التحول من فن الشعر إلى فن الرواية في بدايات الأدب الفلسطيني.

2: 1: 3 الامتداد الزمني للرواية في فلسطين ما بعد عام 1948

في الوقت الذي يشير البنان فيه إلى تصاعد ملحوظ في عجلة الرواية ما بين عامي النكبة والنكسة، وخاصة عند ما يعرف بروائيي الداخل، أو فلسطين 48، أمثال: " **إبراهيم موسى**،

---

[1] ـ أبو مطر، أحمد: **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 ـ 1975)**. ص33. ويظهر أبو مطر في الصفحتين 51، 52 تضاربا في اسم هذه الرواية ؛ فقد نقل عن عدنان أبو غزالة، دون ذكر المصدر، وعن رسالة خاصة بعثها له عيسى الناعوري بتاريخ 1977/10/18م أن اسم الرواية هو " **الملاك والسمسار** " في حين أن مؤلفها محمد عزة دروزة لم يذكرها ضمن مؤلفاته، وذكر اسم رواية أخرى قريبة من اسمها وهو " **سماسرة الأرض** "، دون الإشارة إلى المصدر مرة أخرى. فقد تكون الرواية نفسها أو غيرها. إلا أن عدنان أبو غزالة يوضح الأمر، بقوله: " **وبصف محمد دروزة في " الملك والسمسار " الوسائل التي يلجأ إليها الصهيونيون في إغراء ملاكي الأراضي العرب ليبيعوا ارضهم الى المنظمات الصهيونية** " ثم يردف في هامش الصفحة نفسها تعليقا على ذلك قائلا: " **اسم القصة الحقيقي " الملّاك والسمسار. وقد أخطأ المؤلف فترجمها The Angel and the land Broker** " (أبو غزالة عدنان: **الثقافة القومية في فلسطين خلال الانتداب البريطاني**. ترجمة: د. حسني محمود. عكا: دار الأسوار [–197]. ص86/ 87). الأمر الذي اقتضى التنويه.

[2] ـ ينظر: السابق. ص 51.

[3] ـ ينظر: ياغي، عبد الرحمن: **حياة الأدب الفلسطيني ـ من أول النهضة... حتى النكبة**. ص 522.

[4] ـ السابق. ص 484.

وفهد أبو خضرة، ومحمود عباسي، وسليم خوري، ومحمود كناعنة، وعطا الله منصور، وتوفيق معمر، وتوفيق فياض، وغيرهم "[1]، إلا أن هذه الفترة في حياة الرواية الفلسطينية " **لم تكرس سوى اسم واحد هو غسان كنفاني الذي قدّم عملين متميزين هما: رجال في الشمس1963، ثم ما تبقى لكم 1966 "**[2].

وفي الوقت نفسه الذي توقف فيه الإصدار الروائي بعد عام 1967 إلى غاية العالم 1974، في الضفة الغربية وقطاع غزة، بسبب الاحتلال، وما نجم عنه من نفي وتشتيت[3]، فإن الرواية أخذت تتصاعد وتيرتها في ثمانينيات وبدايات التسعينيات من القرن المنصرم،، فقد انبثق عن الفعل الأدبي الفلسطيني كم كبير من الروايات، وانضمت أقلام جيل جديد من الروائيين إلى من سبقوهم، تصويرا للواقع الجديد الذي فرض على الفلسطينيين في شتاتهم، وتناولا لحال غربتهم في وطنهم. وتشير الدراسة الإحصائية التي أجراها يوسف الشحادة عن عدد الروايات في الضفة الغربية وقطاع غزة إلى أن " **الإنتاج الروائي بلغ ذروته في السنوات ما بين 1990 ـ 1993 حيث وصل 16 رواية، أي بمعدل يزيد على خمس روايات سنويا "**[4].

وبزغت أسماء جديدة في عالم الرواية الفلسطينية، على الصعيدين: الداخلي، في فلسطين المحتلة (48، 67)، والخارجي: في منافي الشتات. قسم منهم نبع قلمه من الرواية واستقر فيها، أمثال: سحر خليفة. وقسم آخر قدم إلى الرواية من بوابات الفنون الأدبية الأخرى: كالشعر، والمسرح، والقصة القصيرة، والنقد، أمثال: إميل حبيبي، غريب عسقلاني، وعبد الله تايه، وأحمد حرب، وإبراهيم العلم، ومحمد أيوب، وعادل الأسطة، وهارون هاشم رشيد، وسميح القاسم، وعلي الخليلي، وغسان زقطان، وأسعد الأسعد، وغيرهم كثير.

2: 1: 4 التحول من الشعر إلى الرواية عند الشعراء الفلسطينيين ما بعد عام 1948

حظيت الساحة الأدبية الفلسطينية بعدد كبير من الروائيين، الذين أمطروا جماهير التلقي بروايات متعددة ومتنوعة، وقد توزعت أداة الفعل الروائي مكانيا بين الشتات الفلسطيني، في مختلف دول

---

[1] ـ عباسي، محمود: **تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948 ـ 1976)**. ترجمة: حسين محمود حمزة. فلسطين ـ شفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر. 1998م. ص317 ـ 318.

[2] ـ وادي، فاروق: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**. ط2. عكا. دار الأسوار. 1985م. ص35.

[3] ـ ينظر: الشحادة، يوسف محمد ذياب: **الرواية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة**. فلسطين: وزارة الثقافة الفلسطينية ـ الهيئة العامة الفلسطينية للكتاب. 2009م. ص20.

[4] ـ السابق. ص20.

العالم، ناهيك عن مخيمات اللجوء، وبين الداخل الفلسطيني، المقطع الأوصـــال: فلســطينيي ال (48)، والضفة الغربية، وقطاع غزة. وقد أظهرت الدراسات الموسوعية والإحصائية أن الحظوة في عدد الروائيين، والنتاج الروائي جاءت لصالح الشتات مقابل الداخل، حيــث تشــير أســماء الروائيين الموزعة بين صفحات المجلدات الموسوعية، الخاصة بالرواية الفلسطينية، إلى ذلك[1]. ويعود ذلك إلى أسباب سبق طرقها، يتربع على عرشها الاحتلال وتداعياته. كما تشير الدراســة الأدبية المتتبعة لأعمال الروائيين أن قسما كبيرا منهم قد خاض غمار فنون أدبية أخــرى قبــل ولوجه عالم الرواية، وعلى وجه التحديد فنّي القصة القصيرة والشعر. ولما كان عنوان الدراسة يقتصر على ظاهرة الشعراء الروائيين الفلسطينيين، فإن التركيز سينحصر، بالتالي، على تلــك الفئة من الشعراء الذين زاوجوا بين فنين، أو تحولوا من فن الشعر إلى فن الرواية.

ومن أجل ترسيخ الظاهرة لدى الشعراء الفلسطينيين، عمد الباحث إلى جدولة أسماء الشعراء الروائيين، ونتاجهم الروائي. ولما كانت الدراسة تقتصر على فئة الشعراء الروائيين داخل فلسطين، فقد اكتفى الباحث بذكر أعداد الأعمال الروائية لفلسطينيي الشتات وأسمائها[2]، في حين اشتمل جدول الشعراء الروائيين الفلسطينيين، داخل فلسطين، على أسمائهم ورواياتهم ودواوينهم الشعرية، وسنوات الإصدار، والنسب العددية لأعمالهم الشعرية والروائية، والنسب المئوية لأعمالهم الروائية من مجمل إنتاجهم الأدبي شعرا ورواية[3]. ولما كانت هذه المسألة مرمى السهم، ومربط الفرس في هذه الدراسة، لذلك سيعمد الباحث إلى تناول تفاصيلها في المبحث الثالث من هذا الفصل.

2: 1: 5 التحول من القصة القصيرة إلى الفن الروائي في فلسطين ما قبل عام 1948، وبعده

على الرغم من أن الدراسة تسلط الضوء على فكرة المزاوجة أو التحول من الفن الشعري إلــى الفن الروائي، إلا أن الباحث سيلقي بعض العناية على الفن القصصي وفكرة الانتقال من القصة القصيرة إلى الرواية، وذلك تجذيرا لفكرة أن الرواية أضحت تحتل التصنيف الأول في التراتب

---

[1] ــ ينظر في ذلك الموسوعات التالية:

ــ شاهين، أحمد عمر: **موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين**. مج1، 2. ط2 غزة: المركز القــومي للدراســات والتوثيق.2000م.

ــ الجيوسي، سلمى الخضراء: **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**. مــج1، 2. ط1. بيــروت: المؤسســة العربيــة للدراسات والنشر. 1997م.

ــ الفيصل، سمر روحي: **معجم الروائيين العرب**.ط1. لبنان: جروس برس. 1995م.

[2] ــ ينظر: الملحق رقم **(3). 295.**

[3] ــ ينظر: الملحق رقم **(2). 290.**

الأدبي في فلسطين، والمنعكس تلقائيا عن التراتب الأدبي في العالم العربي، الأمر الذي يرسخ فكرة مدار البحث، وهي أن الرواية أمست " ديوان العرب المحدثين ".

تشير المسألة الأولى في هذا الباب إلى أن أكثر الروائيين الفلسطينيين الذين شملتهم الدراسة الإحصائية السابقة (ما قبل عام 1948) قد قدّموا في الفن القصصي غير قصة، ويكفي أن نشير في هذا الشأن إلى رائد الرواية الفلسطينية، خليل بيدس، إذ زاوج بين القصة والرواية ترجمة وتأليفا[1].

أما فيما يتعلق بالظاهرة ما بعد عام 1948، فإن عادل الأسطة يشير إلى كتّاب القصة القصيرة الفلسطينيين، الذين انتقلوا من كتابتها إلى كتابة الرواية، مزاوجين بذلك بين فني القصة القصيرة والرواية، وذلك إجابة لسؤال يطرحه في بداية مقالة له، وهو: " **هل أخلص كتاب القصة القصيرة لها؟** "[2].

يرى الأسطة أن اثنين فقط من كتاب القصة القصيرة، من أبناء الجيل الثاني، أخلصا لها، هما: شقير وقعوار. في حين أن الباقين انصرفوا عنها إلى شؤون السياسة أمثال خليل السواحري، وماجد أبو شرار، أو إلى النقد نحو صبحي شحروري. ويرى أن هؤلاء ما عادوا يكتبون القصة القصيرة، وإذا ما كتبوها كتبوها من وراء ظهرهم، ولم يكتبوا نصوصا تتميز عن نصوصهم الأولى[3].

أما الفئة الثالثة، التي تعني دراستنا من كتّاب القصة القصيرة، فهم أولئك الذين زاوجوا بين فني القصة القصيرة والرواية، منتقلين من الأولى إلى الثانية فقد " **كان يحيى يخلف أصدر في بدايات 70 ق 20 مجموعتين قصصيتين هما (المهرة) و (نورما ورجل الثلج) ثم انصرف عن كتابة القصة القصيرة إلى كتابة القصة الطويلة والرواية، فأصدر ما لا يقل عن ست روايات، وخلال كتابتها لم يكتب سوى قصص قصيرة لا تتجاوز عدد أصابع كف يد، ولم يصدرها في كتاب** "[4].

كما يشير الأسطة إلى الانتقال إلى كتابة الرواية من أبناء الجيل الثالث[5] لكتّاب القصة القصيرة: "

---

[1] ــ ينظر: ياغي، عبد الرحمن: **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**. ص 444.

[2] ــ الأسطة، عادل: ***تأملات في واقع القصة القصيرة (على هامش معرض الكتاب)***. صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 6031 السنة السابعة عشرة/ 23ــ 10ــ 2012. ملحق أيام الثقافة. 28.

[3] ــ ينظر: ***السابق***. كتاب الجيل الثاني للقصة القصيرة الفلسطينيين، وهم: خليل السواحري، ومحمود شقير، ويحيى يخلف، وصبحي شحروري، وفخري قعوار، وماجد أبو شرار، ونمر سرحان، وحكم بلعاوي. ملحق أيام الثقافة. 28.

[4] ــ السابق. ص 28.

[5] ــ ينظر: السابق. كتّاب الجيل الثالث للقصة القصيرة الفلسطينيين، وهم: جمال بنورة، وأكرم هنية، وغريب عسقلاني، وزكي العيلة، ومحمد أيوب.

.. فإن عسقلاني أخذ يميل إلى فن الرواية، وكتب أيوب الرواية، لا القصة القصـــيرة، وكـــان بنورة من قبل قد أصدر رواية "[1]. وإذا كان محمود شقير من أبرز من أخلصوا للقصة القصيرة كتابة وتطويرا، إلا أنه، وفي مواكبة الجيل الثالث، حقق الانتقال إلى فن الرواية، حيث أنـــه، أي شقير" **أخذ مؤخرا يكتب الرواية "**[2]. ليكون بذلك " **أكرم هنية الذي شغلته السياسة هو الوحيد الذي لم يكتب في غير جنس القصة القصيرة "**[3].

---

1 ــ الأسطة، عادل: ***تأملات في واقع القصة القصيرة (على هامش معرض الكتاب)***. مرجع سابق.

2 ــ السابق. ص 28.

3 ــ السابق. ص 28.

2: 2 المبحث الثاني: صدى الظاهرة على حركة النقد في فلسطين

توطئة

ــ هل كان لنوبل نجيب محفوظ أي تأثير على خلخلة التراتب الأدبي في حركة التأليف الأدبي الفلسطيني، وتلقيه شعرا ونثرا؟
ــ وهل لقيت صرخة جابر عصفور " زمن الرواية " أي صدى لها في الحركة النقدية تجاه فكرة الانتقال من الشعر إلى الرواية في الأدب الفلسطيني؟
ــ وما هو رأي الشعراء أنفسهم ــ الذين زاوجوا بين الشعر والرواية ــ في هذا الانتقال؟

ستعمد الدراسة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة وفق العناوين التالية:

- **التنظير للفن الروائي في فلسطين ما قبل عام 1948**
- **تلقي الحركة النقدية لانتقال الشعراء الفلسطينيين ــ بعد عام 1948 ــ إلى الفن الروائي:**
- **آراء الشعراء الروائيين أنفسهم في مزاوجتهم أو تحولهم إلى الفن الروائي:**

2: 2: 1 التنظير للفن الروائي في فلسطين ما قبل عام 1948

يشير التمهيد في دراسة أحمد أبو مطر، آنفة الذكر، إلى الوعي المبكر للمبدع الفلسطيني بأهمية الرواية ودورها، حيث ينقل مما جاء في مقدمة المجموعة القصصية " مسارح الأذهان " للأديب الفلسطيني خليل بيدس ما يلي: " **لا يجهل أحد ما للروايات من الشأن الخطير والمقام الرفيع بين سائر كتب الأدب عند جميع الأمم، فهي في أعظم أركان المدنية، وفي مقدمة المطبوعات انتشارا وتداولا، وأشدها رسوخا في النفس والقلوب، وأثبتها أثرا في الأخلاق والعادات، وأعظمها عاملا في البناء والهدم، لأن فيها تمثيلا لمظاهر الحياة وصورها من خير وشر، وفضيلة ورذيلة، وعدل وجور، وصدق وكذب..... وفيها وصف أحوال الأمم، وعبر الزمن، وحوادث الحب والغرام، والحرب والسلام** "[1].

أما عن صنف الناس الذين يكتب الروائي لهم، وعن سبب إقبالهم على قراءتها، يقول بيدس: " **الروائي يكتب للعامة، وهم السواد الأعظم من كل أمة، يكتب للنفوس الحائرة، والقلوب المتألمة. يكتب للنفوس الجائعة والقلوب الظمأى. والعامة يميلون إلى الرواية لأنها كتابهم**

---

[1] ــ بيدس، خليل: " **مسارح الأذهان ــ مجموعة أدبية فنية في حقيقة الحياة** ". مصر: المطبعة العصرية. 1924م. ص9. نقلا عن: أبو مطر، أحمد: **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 ــ 1975)**. ص22.

ورفيقهم وعشيرتهم، وهي أجمل ما يتلهون به في ساعات فراغهم، وأفضل ما يرتاحون لمناجاته في خلوتهم، وأنجع ما يتوسل به لإصلاح عاداتهم وتثقيف أخلاقهم، وأعذب مورد يستمدون منه البصائر "[1].

هذه الآراء تدل على الوعي المتقدم لدى طليعة الروائيين الفلسطينيين بأسباب الإقبال على الرواية، ترجمة وتأليفا وقراءة، حتى أنهم في ذلك لا يقلون منافسة عن عنواني النهضة العربية؛ لبنان ومصر، إن لم يكن لهم الريادة في ذلك؛ فخليل بيدس رائد أول رواية فنية فلسطينية لم يذكر عنه أنه ذيل روايته الوارث (1920) باسم مستعار خجلا ورهبة، كما فعل محمد حسين هيكل في أول رواية فنية مصرية: زينب(1914) إذ ذيلها باسم: (فلاح مصري). وأنها من حيث الزمن قد سبقت أول رواية فنية سورية، وهي رواية " نهم " لشكيب الجابري (1937)، وتزامنت مع أول رواية فنية عراقية:" الرواية الايقاظية " لسليمان فيظي (1919)[2].

2: 2: 2 تلقي ظاهرة انتقال الشعراء الفلسطينيين ــ ما بعد عام 1948 ــ إلى الرواية نقديا

رافق تطور الرواية الفلسطينية حركة نقدية تراوحت بين مد وجزر، ولعل هذا الأمر عائد إلى الأدب الفلسطيني ذاته عامة، والرواية بشكل خاص، والواقع الذي نشأت فيه من جهة، وإلى حال التلقي القرائي، وبالتالي النقدي من جهة أخرى. فالتراتب الأدبي كان لصالح الشعر، ينظر للرواية على أنها جنس طارئ مستورد لا جذور له، وحال التشتت الذي تعرض له الفلسطينيون في أقطار العالم، ومصادرة حرية التواصل الفكري والثقافي بإقامة سدود منيعة أمام حركة الكتب الأدبية بين أجزاء الداخل الفلسطيني على صعيد، وبين فلسطين والحركة الثقافية العربية والعالمية على صعيد ثان، هذا ناهيك عن أن الرواية التي أخذت وتيرتها تتصاعد وتنافس حركة الشعر، خاصة بعد العام (1974)، لم تظهر ارتقاء فنيا يذكر؛ حيث أن " **التمايز فيما بينها قليل جدا، فباستثناء رواية إميل حبيبي (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) 1974، وحكاية سميح القاسم (إلى الجحيم أيها الليلك) 1977، ورواية أحمد حرب (الجانب الآخر لأرض الميعاد) 1990، وروايتي (تداعيات ضمير المخاطب) 1993، تبدو معظم الروايات تقليدية شكلا، وهي لم تضف إلى عالم الرواية الفلسطينية، في مرحلة الأربعينات والخمسينات والستينات والسبعينات، جديدا يذكر**"[3].

---

[1] ــ بيدس، خليل:" **مسارح الأذهان ــ مجموعة أدبية فنية في حقيقة الحياة** ". ص11. نقلا عن: أبو مطر، أحمد. **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 ــ 1975)**. ص22.

[2] ــ ينظر: أبو مطر، أحمد. **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 ــ 1975)**. هامش رقم **(2)**. ص 22.

[3] ــ الأسطة، عادل: **قراءة نقدية في رواية شرق المتوسط، تأملات في المشهد الثقافي الفلسطيني**. نابلس: دن. 1995م. ص 40.

وفي الشأن ذاته يتساءل عادل الأسطة عن السبب الكامن وراء عدم التمايز هـذا " **هل يعود السبب، مثلا إلى أن معظم من كتبوا الرواية كانوا شبابا مبتدئين كتبوا نصا أو نصين أو أربعة على الأكثر، وبالتالي لم يوطدوا، بعد، أقدامهم في عالم الرواية؟ أم يعود السبب إلى طبيعة حياتنا التي تبدو تقليدية جدا حيث لا يلحظ المرء فيها تغيرات عنيفة على الصعيد الاجتماعي، وإن كان يلمس تغيرا على الصعيد السياسي؟ أم يعود إلى الحصار الثقافي الذي كان واضحا حتى بداية الثمانينات، وبالتالي فلم يكن هنالك تثاقف ينعكس على كتابات كتابنا؟ أم يعود إلى الكتاب أنفسهم الذين يؤثرون أن يكونوا مؤرخين لمرحلة شاهدين عليها أكثر مما يكونون كتابا يبحثون عن الجديد شكلا** "[1]. وفي الإطار ذاته نجد الناقد فاروق وادي يقصر نهوض الحركة الروائية في فلسطين وتميزها على ثلاثة أعلام دون غيرهم. ففي كتابه " ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية " يرى وادي أن هناك " **ثلاثة روائيين فلسطينيين تميزوا بنضجهم الفني الذي نستشف من خلاله تبلورا أيدلوجيا، وقدرة على تملك الواقع وتملك الأداة الفنية التي تعيد صياغة مجمل رؤيتها بأدوات روائية فنية مميزة. وفي هذا الإطار تنحصر أسماء غسان كنفاني وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، على وجه التحديد** "[2]. ولعلّنا لا نجافي الحقيقة إذا قلنا أن الكثير من الكتابات النقدية الفلسطينية والعربية، عند تناولها للرواية الفلسطينية، قد أضاعت جوانب روايات هؤلاء الثلاثة، وأبقت الروائيين الآخرين يحيون ورواياتهم في مناطق الظّل.

هذه العوامل مجتمعة وأخرى، أدت إلى قلة التناول النقدي للروايات، الأمر الذي لم يفتح أفقا أمام النقاد لدراسة روايات الشعراء على أنها ظاهرة مميزة، يمكن إبرازها والوقوف على حيثياتها. بل إن التناول النقدي لهذه الظاهرة جاء في جلّه غير ممنهج، وجزء كبير منه يمكن عده خبط عشواء لا يدنو من سبيل الظاهرة بمقدار ابتعاده عنها. وإن كان هناك في الوقت ذاته من الكتابات النقدية ما يمكن عده ضوءا خافتا يكشف بعض ملامح تلك الطريق.

وبناء على ما سبق سيتم دراسة هذا التلقي وفق الفئات الثلاث التالية:

الفئة الأولى:

وهي تلك الفئة من الكتابات التي لم تقف على الظاهرة، ولم تلامس فيها ـــ كحد أقصى ـــ غير القشور، فجاءت سطحية عابرة. وهي تتراوح بين إغفال أن هذه الرواية أو تلك لشاعر، وولوج عوالمها بعيدا عن الظاهرة، أو أنها أشارت إليها بطرف إصبع بأن كاتبها هو في الأصل شاعر.

---

[1] ـــ الأسطة، عادل: **قراءة نقدية في رواية شرق المتوسط، تأملات في المشهد الثقافي الفلسطيني**. ص 41.

[2] ـــ وادي، فاروق: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**. ص 6.

وهذا النوع من الكتابات يحتل القسم الأكبر من كتابات النقاد والدارسين الذين تناولوا روايـــات هؤلاء الشعراء.

ويمكننا أن نشير في هذا السياق إلى تناول فخري صالح لرواية " **المفاتيح تدور في الأقفـــال** " لعلي الخليلي[1]، وتناول سناء شعلان لرواية " **العين المعتمة** " لزكريا محمد[2]، وتناول خليل عودة لرواية " **الصورة الأخيرة في الألبوم** " لسميح القاسم[3]، وتناول سامي مسلم **لرواية** " **عربة قديمة بستائر** " لغسان زقطان[4]، وكذلك الأمر في قراءة مطولة لرواية " **رابع المســـتحيل**" لعبد الكريم سبعاوي، حيث لم يأت عبد الخالق العف على أي شيء يذكر بخصوص الظاهرة [5].

وهو ما نجده أيضا عند علي حسن خواجة في تناوله لروايتي وداد البرغوثي " **ذاكرة لا تخون**"[6] و " **تل الحكايا** "[7]. حيث أن السمة العامة في هذه الكتابات النقدية هي محايدة الظاهرة أو إغفالها. أما الكتابات التي تقف على الصعيد الثاني من هذه الفئة، فهي تلك التي أشارت، في أثناء تناولها لإحدى الروايات، أنها رواية لشاعر؛ فعلي عبد الأمير يرى أنه " **ليس بالجديد، صدور روايـــة لشاعر، فلطالما وقعت بين أيدينا روايات تحمل توقيعات شعراء عرفناهم بسيرة كتابية متقدمة في حقل الشعر، وها هو الشاعر غسان زقطان ينضم إلى هذا الشكل من التعبير الفنـــي فـــي الكتابة: الرواية** "[8].

وفي السياق ذاته، يكتفي عادل الأسطة، الذي سنرى له باعا في الفئة الثالثـــة، بالإشـــارة إلـــى الظاهرة في تناوله للنص الروائي للشاعر عيسى بشارة: " **(مدينة البغي) هي الروايـــة الأولـــى**

---

[1]ـــ صالح، فخري: **في الرواية الفلسطينية**. ط1. بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث. 1985م. ص 62 ــ 68.

[2]ـــ شعلان، سناء: ***رواية "العين المعتمة" لزكريا محمد- الرعب العجيب والواقع المتخاذل***، **مجلة الرواية**. 2011-04-03، http://www.alrewaia.com/show.php?p=post&id=1279

[3]ـــ عودة، خليل: ***اليهودي في رواية سميح القاسم " الصورة الأخيرة في الألبـوم***، **مجلـة جامعـة النجـاح ــ العلـوم الإنسانية**. ع 12. 1998م. ص 89 ــ 104.

[4]ـــ مسلم، سامي: ***هاجس الذكريات يلاحق غسان زقطان في روايته عربة قديمة بستائر***، **صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 5637. السنة السادسة عشرة/ 20ــ 9ــ 2011. ملحق أيام الثقافة. 28.

[5]ـــ العف، عبد الخالق محمد: ***الزمان والمكان في رواية رابع المستحيل***، **مجلة الجامعة الإسلامية** " **سلسـلة الدراسـات الإنسانية**". غزة ــ فلسطين. ع 2. 25. 2. 2008م. ص 23 ــ 49.

[6]ـــ خواجة، علي حسن: **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة ــ انتفاضة الأقصى أنموذجا**. ط1. رام الله: مركـز أوغريت الثقافي. 2009م. ص: 51، 52، 234، 235.

[7]ـــ السابق. ص 117، 118، 169،170،183،195،216، 219، 229ـــ، 232.

[8] ـــ عبد الأمير، علي: **وصف الماضي ــ أخف من رواية و أبهـج مـن يوميـات**. المـورد. 27ـــ 12ـــ 2009. http://www.aliabdulameer.com/inp/category_view.asp?Start=40&Offset=10&CID=7

لعيسى بشارة الذي أصدر من قبل ديوان شعر عنوانه (خلود) "[1]. ويفعل الأمر نفسه في تناولة لرواية " **الصورة الأخيرة في الألبوم** " لسميح القاسم: " **يعرف سميح القاسم شاعرا أكثر منه ناثرا على الرغم من أنه كتب العديد من النصوص النثرية المختلفة**"[2].

وفي الشأن ذاته، نرى أن كثيرا من الكتابات النقدية قد دارت في جنبات هذا الصعيد؛ وذلك بإشارة هنا، أو جملة هناك، حتى أننا نجد من النقاد من مر مرورا عابرا على الظاهرة؛ فأحمد دحبور يرى أن غسان زقطان قد " **شغفته الرواية فكتبها مرتين: سماء خفيفة، ووصف الماضي**"[3]. فكانت جل كتابات هذه الفئة تلميحا لفكرة، بعيدا عن التصريح بالظاهرة.

الفئة الثانية:

هي تلك الكتابات التي أشارت، وبشيء من الاقتضاب، إلى أن لغة تلك الروايات تمتاز بشاعريتها، وكأنها مرت بنوع من العجالة على الظاهرة. وأغلب الظن أنها انطلقت فقط من ذاكرة كاتبيها؛ حيث كمُن في ذاكرتهم أن هؤلاء الروائيين هم في الأصل شعراء، فاندفعت تلك الذاكرة على استحياء بين سطور مقالاتهم، مشيرة إلى شاعرية اللغة، دون أن تسبر غور تلك الشاعرية، أو أن تقدم نماذج تفصيلية عنها.

ففخري صالح قد أومأ إلى الظاهرة من خلال عبوره على لغة رواية سميح القاسم " **إلى الجحيم أيها الليلك**"، حيث يرى أن القاسم كتب روايته " **مستندا إلى لغة شعرية حالمة تخصب العلاقات الرمزية المتشابكة والمنتشرة في جسم النص** "[4]. وهو ما فعله أيضا في تناوله لرواية " **وصف الماضي** " لغسان زقطان، حيث يرى أن هذا العمل " **يهجن لغة السرد بلغة الشعر**"[5]، دون الوقوف على حيثيات هذا التهجين عند الثاني، أو ذلك الاستناد عند الأول.

والأمر ذاته نجده لدى استنطاق علي حسن خواجة للرواية الفلسطينية، وخاصة عند احتجاجه، في أماكن متفرقة، على قضايا مدار بحثه، برواية " **حبات السكر** " لمايا أبو الحيات [6]، إذ أنه لم

---

[1] ــ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص 118.

[2] ــ السابق. ص 152.

[3] ــ دحبور، أحمد: **غسان زقطان يستدرج الجبل**. موقع جهة الشعر. عن القدس العربي. 15/ 4/ 2002م.
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Antolojya/shearAlaalam/dahbor.htm

[4] ــ صالح، فخري: **في الرواية الفلسطينية**. ص 59.

[5] ــ صالح، فخري: ***الرواية الفلسطينية في الوقت الراهن***: **إشارات، مجلة الدراسات الفلسطينية**. ع 22. ربيع 1995م/ ص 165.

[6] ــ ينظر: **خواجة، علي حسن: في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة ــ انتفاضة الأقصى أنموذجا**. ص 117، 118، 169، 170، 183، 195، 216، 219، 229، 232.

يلتفت إلى الظاهرة إلا في موقع واحد، حيث يرى أن " **في الرواية نظرات فيلسوف، ووجدان شاعر**"[1]. وهو ما أشار إليه جميل السلحوت في تناوله لرواية مزين برقان " **كلمات على رمال متحركة** " حيث يرى أنها " **استعملت لغة أدبية جميلة بليغة، فيها الكثير من التشبيهات والاستعارات، وفيها شاعرية تطرب القارئ** "[2]. وهذا الوصف يمكن أن نجده لصيقا بأية رواية تمتاز بلغتها الشعرية، على حد سواء، أكانت لشاعر في الأصل أم لناثر.

وعلى الصعيد ذاته، فإن محمد علي عودة لا يقف على هذه الظاهرة في تناوله لروايتي " **عو** " لإبراهيم نصر الله، و " **العين المعتمة** " لزكريا محمد[3]، بل نراه مركزا على الجانب الغرائبي في الروايتين، ومتعاملا معهما وكأنهما لروائيين في الأصل، وغافلا أنهما شاعران طوال أربعين صفحة من التحليل، إلا في موقع واحد تداركه الأمر في التعليق على وصف زكريا لشجرة التين والثعالب، حيث يرى أن " **السرد في الاقتباس السابق، يتكئ على العبارة الشعرية الرامزة** " [4] دون الإشارة إلى أن هذا النص هو في الأصل لشاعر.

وفي تناول نبيه القاسم لرواية علي الخليلي " **المفاتيح تدور في الأقفال** "، يلجأ إلى التعميم في العبارة، ذاكرا سمات الشعرية السردية، بعيدا عن التمثيل أو الاستدلال، حيث يرى أن القارئ " **يجد نفسه وهو يقرأ فصول رواية (المفاتيح تدور في الأقفال) أمام علي الخليلي الشاعر أكثر منه الكاتب. فاللغة الشاعرية هي الطاغية، والصور الشعريّة والقفزات الشعريّة والانفعالات والغضبات والشطحات كلّها شاعريّة، وقليلة هي الفقرات التي ظهر فيها علي الخليلي الكاتب**"[5]. دونما أي بيان لتلك الصور والانفعالات وغيرها.

وفي قراءة لعدي جوني لرواية خالد درويش، يورد الملاحظات التالية: " **فالقارئ الذي يتحضر لقراءة عمل روائي يفاجأ بأنه أمام لغة موغلة في الشعرية وتكثيف المجاز ربما إلى حد المبالغة في بعض المقاطع... إنه مجاز الشاعر لا الراوي... هنا نجد مغامرة الشاعر لا الراوي** "[6]. وكلها عبارات يشوبها الوصف الدلالي بعيدا عن الرصف الاستدلالي.

---

[1] ــ ينظر: خواجة، علي حسن: **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة ــ انتفاضة الأقصى أنموذجا**. ص 119.

[2] ــ السلحوت، جميل: **رواية كلمات على رمال متحركة ــ إبداع متميز وتنوع ثقافي**. رابطة أدباء الشام.
http://www.odabasham.net/show.php?sid=32038

[3] ــ ينظر: عودة، محمد علي: **دراسات في الرواية الفلسطينية**. ط1. القاهرة: مكتبة جزيرة الورد. 2010م. ص 30 ــ 71.

[4] ــ السابق. ص 58.

[5] ــ القاسم، نبيه: **في الرواية الفلسطينية**. ط1. فلسطين ــ كفر قرع: دار الهدى. 1991م. ص 25، 26.

[6] ــ جوني، عدي: **خالد درويش في " موت المتعبد الصغير " إعلان موت السرد إحياء للغة الشعر**، صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 4862. السنة الرابعة عشرة/ 28ــ 7ــ 2009م. ملحق أيام الثقافة. 29.

وقريبا من ذلك يرى راسم المدهون أن " **اللغة الأنيقة، ولكنها الحذرة والمتوجسّة أيضاً، هي التي تغري بقراءة ' عربة قديمة بستائر' للشاعر غسان زقطان، فاللغة الفائقة الشعرية، التي تغفل عن التفاصيل، وتختصر المسافات وتكثف الوجدان، تجعل من الكلام كله أشبه بالبوح المتوتر والقلق. ويبدو أن مثل هذه اللغة هي التي تستطيع أن تكسر الوقائع والحدود والتواريخ من أجل الاستخلاص الأخير أو الرؤية الكاملة** "[1]. وكأن المدهون في وصفة لرواية زقطان يتناول قصيدة شعرية لا رواية، وهو وصف عام يطغى عليه النقد التأثري الانطباعي، بحيث تسبح فيه الألفاظ طليقة، دونما علاقة جذب بنواة نصها.

ويلجأ عادل الأسطة إلى المباشرة، وإحداث المفارقة لدى المتلقي في الجنس الأدبي الذي يستقبله؛ فالمفاتيح تدور في الأقفال عمل أدبي يقوم على أساس روائي، يندغم بالشعرية، وذلك في معادلة الممازجة بين جنسين أدبيين منطوقهما لسان واحد. فهو إذ يحقق المباشرة والمفارقة في طرحه لسؤال " **أي صوت يظهر لعلي الخليلي في (المفاتيح تدور في الأقفال) أهو صوته شاعرا أم صوته روائيا؟** "[2]، فإنه سرعان ما يُسلم للمتلقي مفتاح الولوج إلى النص المسنون بلغة الشاعر علي الخليلي، حيث يرى" **أن ما يأسر القارئ أثناء قراءته لهذا العمل الفني يتمثل في لغة الكاتب. هذه اللغة التي تشد القارئ لأكثر من سبب. فمن جهة ابتعاده عن السرد الممل، ومن جهة ثانية ارتفاعه أحيانا عن اللغة العادية** "[3].

الفئة الثالثة:

وهي بعض الكتابات التي لامست الظاهرة، ووقفت على شيء منها، بحيث تشعب تناولها لتلك الروايات، فيما يخص الظاهرة، بين دروب شتى، يمكن إجمالها في الأمور التالية:

ــ الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية:

إذا كان العنوان الأساس والمرتكز الرئيس في هذه الدراسة يقوم على المزاوجة بين الشعر والرواية لدى فئة من الشعراء، فإن هناك من الكتابات النقدية ــ خاصة تلك التي تقوم على المنهج الاجتماعي ــ لم تغفل العلاقة بين المؤلف والسارد وحتى البطل في العمل الروائي، الأمر الذي يقرب هذا العمل أو ذاك من جنس السيرة الذاتية، أو ما يسمى في تصنيف الأجناس

---

[1] ــ المدهون، راسم: ***موت المتعبد الصغير لخالد درويش ــ المأساة من حدقة الطفولة ومخيّلتها***. صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 4814. السنة الرابعة عشرة/ 9ــ 6ــ 2009م. ملحق أيام الثقافة. 30.

[2] ــ الأسطة، عادل: ***اللغة، المكان، نمط القص... وأشياء أخرى ــ قراءة في الرواية الأولى لعلي الخليلي***، **صحيفة الشعب الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 2735. السنة العاشرة/ 30ــ 7ــ 1981م. ص 3.

[3] ــ السابق. ص 3.

الأدبية برواية السيرة. فعادل الأسطة يرى في تعليقه على رواية غسان زقطان " **عربة قديمة بستائر** " أن "**غسان مثل شعراء كثر أخذوا يميلون إلى الرواية: إبراهيم نصر الله وأمجد ناصر وزكريا محمد وأسعد الأسعد وراشد عيسى و.. و.. و.. من قبلهم سميح القاسم طبعاً. يكتبون سيرتهم في رواية أو يكتبون فكرة ما تلح عليهم في رواية. فهل ترتد "عربة قديمة بستائر" (2011) إلى مقاطع من سيرة شخصية وعائلية حتى لو سردها السارد بضمير الـ (هو)؟** "[1].

ويرى الأسطة في موقع آخر أن " مأمونا " بطل رواية سميح القاسم " **ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا** " هو سميح القاسم نفسه. محدثا بذلك مقاربة بين المؤلف الضمني والسارد والبطل، وبين المؤلف الحقيقي، أي سميح القاسم، وذلك استنادا إلى كتاب سيرته " **إنها مجرد منفضة** " والمقابلات التي أجريت معه[2]. وذلك تأكيدا على تلك المزاوجة بين الرواية والسيرة.

ويقارب زياد العناني في قراءته لرواية غسان السابقة ما ذهب إليه الأسطة في هذه المزاوجة، فهو يرى أنها " **ربَّما هي سيرة عائد، وربَّما هي كتابة ذاتية تحوَّلت إلى رواية، ولكنها بكل تأكيد "عربة قديمة بستائر"، لتؤشِّرَ بخط أحمر على تداخل الأجناس من جهة، وتؤكد أنَّ هجرة الشعراء نحو تخوم السرد لم تعد موضة أو تغريبة مجانية** "[3].

ولعل رواية هارون هاشم رشيد " **راشيل كوري حمامة أولمبيا** " هي الرواية الوحيدة من بين روايات الظاهرة، التي زاوجت بين الرواية، كجنس أدبي، وبين السيرة، ولكن الغيرية هذه المرة. ففي دراسة مطولة لموسى إبراهيم أبو دقة يتناول حياة كوري، تلك الفتاة الأمريكية المتضامنة مع الشعب الفلسطيني منذ بدايتها، وحتى استشهادها تحت جنازير الجرافة الإسرائيلية المصادرة للأرض الفلسطينية، كما تناولتها الرواية، وذلك " **من خلال مقاربة السرد الروائي والسيري في الرواية؛ حيث شكلت هذه الشخصية بنية السرد التأسيسية، بجميع تداخلاتها، وخصائصها، وجمالياتها**"[4].

---

[1]ـــ الأسطة، عادل: ***في ذكرى النكبة: نهايات سردية لبدايات غنائية***، **صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ـــ فلسطين. ع 5509 السنة السادسة عشرة/ 15ـــ 5ـــ 2011. ملحق أيام الثقافة. 28.

[2]ـــ ينظر: الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات المؤلف والرّاوي والبطل وزمن الكتابة***، **صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ـــ فلسطين. ع 6222. السنة الثامنة عشرة/ 5ـــ 5ـــ 2013. دفاتر الأيام. 23.

[3]ـــ العناني، زياد: **"عربة قديمة بستائر" لزقطان: صياغة أمكنة مبللة بالحنين وحيوات سردية لا تختبئ في المجاز، جريدة الغد الإلكترونية.** 09/04/2011

http://www.alghad.com/index.php/article/466110.html

[4] ـــ أبو دقة، موسى إبراهيم: **مقارنة لمقاربات السرد الروائي والسيري في رواية "راشيل كوري حمامة أولمبيا" ـــ للروائي هارون هاشم رشيد.** ملتقى الأدباء والمبدعين العرب. 05. 02. 2010م.

http://www.almolltaqa.com/vb/showthread.php?49771

ــ تقديم شيء من المقارنة عن أديب ما؛ شاعرا وروائيا:

في الوقت الذي تعد فيه الكتابة النقدية عن ظاهرة الشعراء الروائيين من الضحالة، بحيث يعجز الدارس التجديف فيها، فإن الكتابة المقارنة عن أديب ما شاعرا وروائيا تعد من الندرة بمكان، حيث لم يتناولها ــ حسب اطلاعي ــ ما يمكن الإشارة إليه ببنان ثقة الناقد والدارس. وهذه الدراسة في أحسن أحوالها لا تتمثل بأكثر مما كتبته الدارسة الأدبية سجا العبدلي في تناولها لغسان زقطان، ونظرة النقاد الأجانب له شاعرا وساردا، حيث ترى أن زقطان " **يعد واحداً من أهم شعراء عصرنا هذا، بشهادة الكثيرين، وفي هذا المقام يقول الشاعر والناقد الأميركي لورانس جوزيف: زقطان ليس واحدا من أهم الشعراء الفلسطينيين الأحياء فحسب، بل هو واحد من أهم شعراء عصرنا. إنه يجسد بطرق متطورة وبأشكال عالمية تعبيرات عن أعماق المشاعر والتعقيد والتعاطف والشهادة (على الحياة) تخرج عن حسابات المقارنة. أما نصوصه بحسب الكاتب الأميركي "كول سوينسن" فهي قصائد تلتحم بلا هوادة بتفاصيل الحياة اليومية وتقدمها بطريقة يكون فيها الترف، بعد كل شيء، هو السرد المتماسك والقوي للتاريخ. حيث أنها تمد اللغة الإنكليزية بحساسيات جديدة**"[1].

ــ تقديم غير سبب للانتقال أو المزاوجة

قليلة هي تلك الكتابات التي وضعت مبررات للشعراء، أصحاب الظاهرة، في انتقالهم من الشعر إلى الرواية، وقد زاوجت تلك الكتابات بين الأسباب العامة والخاصة؛ فراسم المدهون يرى أن الوضع الفلسطيني والإلمام بحيثياته أدبيا أكبر من تناوله شعريا. فهو إذ يعمم الأسباب في قوله: " **شهد العقدان الماضيان توجّه أعداد متزايدة من الشعراء نحو كتابة الرّواية في ما يشبه حاجة إلى السرد تسمح بقول آخر هو هذه المرّة على تماس مباشر بالواقع. تعبّر هذه الحاجة عن نفسها عند الشعراء الفلسطينيين، الذين تشعر غالبيتهم بضغوط ذاكرتهم وأثقال حياة كل منهم ومشاهداته التي تقارب شهادة حيّة على عيش ينتسب إلى تراجيديا إنسانية لا تزال تطفح بما فيها من مآس فردية تستحق كل واحدة منها روايتها الخاصّة** "[2]، فإنه لا ينفي ذلك التعميم في منح بعض الخصوصية للشاعر خالد درويش في ميله نحو الرواية، حيث يرى أن روايته " **هي تجربة أخرى لشاعر لم تتّسع له فضاءات الشعر، فاختار "إجازة" قصيرة يكتب خلالها سرد مخيلته لتراجيديا تحتمل روايات كثيرة** "[3].

---

[1] ــ العبدلي، سجا: *شاعر فلسطيني يعتبره الكثيرون أهم أديب عربي*، صحيفة السياسة الإلكترونية. 2/ 9/ 2012م.
http://www.al-seyassah.com/AtricleView/tabid/59/smid/438/ArticleID/206890

[2] ــ المدهون، راسم: ***موت المتعبد الصغير لخالد درويش ــ المأساة من حدقة الطفولة ومخيّلتها***. مرجع سابق.

[3] ــ السابق.

وفي الشأن ذاته يرى يوسف عبد العزيز أن الشاعر غسان زقطان" **يواصل تتبّع ما يمكن أن نسمّيه مطر الحنين، ذلك المطر الذي يدفق في الأعماق، ولا يجد له متّسعاً ليلمّه في القصائد التي يكتبها** "[1].

وفي المقام نفسه يرى أحمد رفيق عوض أن" **الشاعر زقطان كان على يقظة بهذه العلاقة الفريدة التي تنسجها الأرض مع لهجاتها وألسنتها، كتعبير عن حيوية التاريخ واضطراب الحكايات وتداخلها وامتزاجها بطريقة غامضة لا يمكن الانتهاء إلى حكاية واحدة ووحيدة. واللغة الأنيقة والشاعرية تليق بالتذكر والتذكير، وتليق بالالتفات إلى الخلف، الحنين الحارق والكاوي يحتاج إلى لغة حارقة وكاوية، والكاتب لا يخفي أنه صاحب هذا الحنين وصاحب هذه الحكاية** "[2].

ـ طرح الأسئلة حول الظاهرة:

إذا كانت النقطة السابقة قد لامست بعض أسباب انتقال الشعراء إلى الفن الروائي، فإن الأسئلة التي تم طرحها في بعض الكتابات النقدية تعد أكثر عمقا، وأسبر غورا لهذه الظاهرة. ففي مقال في صحيفة الرأي طُرح من الأسئلة ما يشف عن دقة التناول للظاهرة، حيث جاء فيه: " **هل تعني رحلة الشاعر من القصيدة إلى الكتابة النثرية رغبة في نفسه بأن يثبت نفسه على أرض جديدة، أم أنه انصاع لموضة جعلت بعض الشعراء يبحثون عن مكان في الرواية التي أخذت تحتل مكان الشعر كديوان للعرب، أم هل انزاحت تلك الحدود التي تفصل الأشكال الإبداعية ولم يتبقى منها سوى آثار يبكي على أطلالها النقاد التقليديون، وهل ثمة أشياء لا يمكن أن يتعامل معها الشعر فيضطر الشاعر أن يطلب اللجوء إلى العالم الروائي، وأخيرا هل يمكن أن تبقى النكهة الشعرية قائمة في العمل الروائي** "[3].

---

[1] ـ عبد العزيز، يوسف: **الشاعر غسان زقطان في روايته الجديدة " عربة قديمة بستائر ":**
لا أحد يموت في القافلة ولا القافلة تصل، جريدة الاتحاد. 2 يونيو 2011م.
http://www.alittihad.ae/details.php?id=52606&y=2011&article=full#ixzz2RP5PkxMa

[2] ـ عوض، أحمد رفيق: ***'عربة قديمة بستائر' لغسّان زقطان الروايات التي ليس فيها يهود تكون عادةً مملةً***، **القدس العربي**. 18-01-2011م.
http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data\2011\01\01-18\18qpt88.htm

[3] ـ (.....،......): **عربة قديمة بستائر: أسئلة الشعر، أسئلة السرد**. صحيفة الراي الأردنية. 7. 10. 2011م.
http://archive.alrai.com/pages.php?news_id=403638

ومن أبرز النقاد الذين لفتوا الانتباه إلى هذه الظاهرة عادل الأسطة، فهو أول من كتب، حسب اطلاعي، مقالا معنونا بالظاهرة نفسها " **الشاعر روائيا: زكريا محمد والعين المعتمة** "[1]. ففي تناوله لهذه الرواية يرى أن هذا النص " **يثير العديد من الأسئلة التي أبرزها يمس خوض بعض الشعراء غمار تجربة الكتابة الروائية. وهذه الظاهرة، على أية حال، ليست في مجال الكتابة العربية بالجديدة. لقد سبق الكاتب شعراء آخرون أنجزوا نصوصا روائية، ونكص قسم منهم، في حدود ما أعرف، عن متابعة هذا النهج، مرتدا إلى الكتابة الشعرية**"[2].

وفي إشارة الأسطة لهذه الظاهرة يثير السؤال التالي: " **هل عجز الشكل الشعري عن استيعاب كل ما يجول في خاطر الشاعر، وعليه فقد رأى الشعراء في الرواية مجالا رحبا يمكنهم من التعبير بحرية تعبيرا لا لبس فيه ولا غموض؟** "[3]

وفي تناول الأسطة لنصين حول ذكرى النكبة: أحدهما نص شعري لدرويش في قصيدته " **على محطة القطار** " والثاني روائي لزقطان في روايته " **عربة قديمة بستائر** "، يرى أن " **درويش يبدو سارداً في قصيدته، وغسان يسرد في روايته. فهل أدرك الشعراء أن النكبة أكبر من الشعر وتحتاج إلى أداة تعبير أخرى؟ ربما يحتاج الأمر إلى مساءلة!** "[4]

وفي السياق ذاته، يطرح الأسطة أسئلة الظاهرة من خلال تناوله لرواية أسعد الأسعد " **عري الذاكرة** "، حيث أن الأسعد قد أنجز ـــ وقت كتابة المقال ـــ نصين روائيين بينهما ديوان شعري وحيد " **لماذا عاد إلى الكتابة عبر نص روائي، لا من خلال مجموعة شعرية؟ أيكون اقتنع بما ذهب إليه د. جابر عصفور وآخرون من أن زمننا هو زمن الرواية، أم أنه أدرك أن الشاعر فيه لم يبلغ قامة شعراء لفتوا، في حركتنا الأدبية، الأنظار أكثر منه؟ أم أنه اقتنع بأن الشعر ما عاد يجدي نفعا، وأنه تراجع وتراجع جمهوره؟** "[5]

ويردف الأسطة في المقال ذاته " **ربما يثير الدارس أسئلة أخرى مثل: هل شعر الكاتب أنه سيقدم، من خلال الجنس الروائي، نصا يفوق نصه الشعري؟ وهل رأى انه روائيا يمكن أن**

---

[1] ـــ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية** ـــ **" الشاعر روائيا: زكريا محمد والعين المعتمة ".** ص 111 ـــ 117.

[2] ـــ السابق. ص 111.

[3] ـــ السابق. ص 112.

[4] ـــ الأسطة، عادل: ***في ذكرى النكبة: نهايات سردية لبدايات غنائية***. مرجع سابق.

[5] ـــ الأسطة، عادل: **الشعراء يهجرون الشعر إلى الرواية ـــ أسعد الأسعد وعري الذاكرة. ديوان العرب**. 3. 5 2007م. **http://www.diwanalarab.com/spip.php?article8881**

يقول أشياء لا يستطيع قولها شاعراً؟ أعني: هل خلص إلى أن لديه فائضا من الأفكار والمواقف والأحداث لا يستطيع الشعر استيعابها، في حين أن الرواية تستوعب ذلك."[1]

ـ أخيرا، إصدار حكم قيمة على رواية وأخرى فيما يتعلق بالظاهرة

وهناك من النقاد من لم يكتف بطرح الأسئلة والوقوف على أسباب الظاهرة، بل تعدى ذلك إلى إصدار أحكام قيمة على رواية أو روايات ما، من منطلق زاوية النظر إليها على أنها رواية لشاعر. فالأسطة يرى، في قراءته لروايات سميح القاسم وعلي الخليلي، أن" **النصوص الروائية التي كتباها لا تشكل أية إضافة نوعية لفن الرواية الفلسطينية، فقد قدمت تجارب ذاتية غير مكتملة من ناحية، ورؤى سياسية من ناحية ثانية، وجاءت مقتضبة موجزة، ولكنها لم تخل من فضيلة تمثلت في لغتها الشاعرية، وبخاصة نصا (إلى الجحيم أيها الليلك) و (المفاتيح تدور في الأقفال) ".[2]**

وفي مقام آخر يرى الأسطة أن سميح القاسم" **غير متمكن من صنعته** "[3] في رواية " الصورة الأخيرة في الألبوم ". كما يرى في نص القاسم الأخير" ملعقة سم صغيره ثلاث مرات يوميا " **أن هذا النص يظلّ أضعف فنياً من "إلى الجحيم أيها الليلك" (1977) فهذا الأخير أكثر شاعرية وتشويقا "[4].**

وفي تعقيب الأسطة على الشعراء الذين كتبوا الرواية يرى أن " **هؤلاء كلهم، باستثناء إبراهيم نصر الله، لم ينجزوا نصوصاً روائية لتجعل منهم روائيين قدر ما هم شعراء "[5].**

أما زياد العناني فهو يرى **أن " مَنْ يتتبع عملية البناء في رواية "عربة قديمة بستائر، سيجدُ أنَّ القرابة بين السيرة والرواية تكادُ تكونُ في مصلحة زقطان ولغته الشعرية الحافلة بالصور"[6].**

---

[1] ـ الأسطة، عادل: **الشعراء يهجرون الشعر إلى الرواية ـ أسعد الأسعد وعري الذاكرة**. مرجع إلكتروني سابق.

[2] ـ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص 111.

[3] ـ السابق. ص 153.

[4] ـ الأسطة، عادل: **سميح القاسم: *ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات المؤلف والرّاوي والبطل وزمن الكتابة*، صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ـ فلسطين. ع 6222. السنة الثامنة عشرة/ 5ـ 5ـ 2013م. دفاتر الأيام. ص 23.

[5] ـ الأسطة، عادل: **الشعراء يهجرون الشعر إلى الرواية ـ أسعد الأسعد وعري الذاكرة**. مرجع إلكتروني سابق.

[6] ـ العناني، زياد: **"عربة قديمة بستائر" لزقطان: صياغة أمكنة مبللة بالحنين وحيوات سردية لا تختبئ في المجاز**. مرجع إلكتروني سابق.

أما أحمد رفيق عوض، في قراءته لرواية زقطان " **عربة قديمة بستائر** " فهو يرى أن " **اللغة الشعرية في هذا الكتاب حيلةً إبداعيةً بالغة التوفيق في أن تجعل من المشهد كله شفافاً يُرى أوله وآخره بنظرة واحدة** "[1].

2: 2: 3 إجابات الشعراء الروائيين أنفسهم عن انتقالهم أو تحولهم لفن الرواية

لقد عمد الباحث، إلى إرسال ما يزيد على عشرين سؤالا للشعراء الروائيين الفلسطينيين[2]، موضوع الدراسة، أنفسهم؛ للوقوف على حيثيات الظاهرة، ولتناولها من شتى جوانبها، ولتوخي الموضوعية في عرض تفاصيلها. وقد أجاب عن الأسئلة مجموعة منهم[3]، واعتذر آخرون.

2: 2: 4 تحليل إجابات الشعراء الروائيين أنفسهم حول ممارستهم للظاهرة

في هذا التحليل، الذي سيعمد الباحث له، فإنه سيقف على مضامين الإجابات الحرفية لمن أجابوا، وسيعتمد على المقالات التي كتبها الشعراء الروائيون أنفسهم، والمقابلات التي أجريت معهم، والتي تتعلق بموضوع الدراسة من جانب وآخر.

وفي الوقت الذي لجأت فيه الأسئلة إلى توخي المباشرة، وتناول عمق الظاهرة، فإنها اكتفت بالتركيز على عمومية الظاهرة، والأسباب الخاصة التي دعت هؤلاء الشعراء إلى الكتابة الروائية، تاركة بذلك الغوص عميقا في التحليل الموضوعي، والمعمار الفني للروايات، للباحث نفسه.

وانطلاقا مما سبق فقد جاءت إجابات الشعراء الروائيين على النحو التالي:

أولا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال توجههم نحو الرواية، على الرغم من أنهم معروفون بأنهم شعراء بالدرجة الأولى متقاربة المرمى، رغم تعدد الأسباب التي دفعتهم لذلك، والتي يمكن إجمالها ــ وحسب وجهة نظرهم ــ بما يلي:

ــ أن الشاعر هو مشروع روائي، فيما الروائي ليس مشروع شاعر.

---

[1] ــ عوض، أحمد رفيق: **'عربة قديمة بستائر' لغسّان زقطان الروايات التي ليس فيها يهود تكون عادةً مملةً**. مرجع إلكتروني سابق.

[2] ــ ينظر: ملحق رقم **(4)**. ص 306.

[3] ــ عمد الباحث إلى التواصل مع الشعراء الروائيين عبر البريد الإلكتروني الخاص بكل منهم، وذلك تدعيما للتوثيق. أمّا الشعراء الروائيون الذي أجابوا عن الأسئلة فهم: علي الخليلي، أسعد الأسعد، غسان زقطان، عيسى بشارة، خالد درويش، وداد البرغوثي، مايا أبو الحيات، خضر محجز، مزّين برقان. أما بقية الشعراء الروائيين، موضوع الدراسة، فلم يجيبوا عن الإجابة، لأسبابهم الخاصة. ينظر في ذلك ملحق رقم **(5)**. ص 309.

ــ أن القصيدة بسبب طبيعتها الضيقة فإنها محدودة المساحة التعبيرية عن الموضــوعات التـــي تتصارع في ذهن الكاتب.

ــ أن الشعر يعجز عن إمكانية البوح الدائم عن مكنونات الشاعر.

ــ أن النص الروائي أكثر رحابة وأكثر انفتاحا على التفاصيل.

ــ أن الرواية أوسع مجالا للتعبير عن النفس وعن الفلسفة الخاصة بالشاعر.

ــ أن الشعر لم يعد يكفي أن يكون أداة تعبير وقناة ايصال للأحاسيس والمشاعر التـــي تعتــري الشاعر؛ فهو بوح مفاجئ، وابن اللحظة، وحمل بالمشاعر المكثفة، والشاعر يحتاج الى الســرد بعيدا عن تلك الكثافة.

ــ أن الشعر أيسر للوصول إلى شرائح أوسع من القراء.

ــ الشعر آنيّ يعبر عن دفقات شعورية لحظية، فيما الرواية تذهب إلـــى الشـــرح والتوصـــيف والتعليق على الظروف المتصلة بتلك الشحنة الشعورية.

ــ الشعر يعبر عن مشاعر آنية، فيما الرواية تغوص في تجارب الذات والآخرين.

ــ في حين أن سميح القاسم يرى " **أنه شاعر بالدرجة الأولى، وأن نثره إن هو إلا نزوة عابرة، فالقصيدة تبقى همّه الأساس**"[1].

وهو ما ذهب إليه في سيرته " **إنها مجرد منفضة** "، حيث يقول: " **تظل قصيدتك هاجسك الأكبر ولا ترى في هذا النزيف سوى محاولة لتشجيع الإضاءة على اقتحام زوايا ومنعطفات وفواصل وأصداء داخل القصيدة نفسها. قد لا يعنى الناس كثيراً بمبررات حبك أو أسباب نفــورك، لأن جوهر علاقتهم بك لا يخرج عن نطاق القصيدة.. وهذا الكلام في المحصلة، ليس أكثــر مــن ديكور ورتوش، ووسائل إيضاح أيضاً، على خلفية القصيدة أو على هامشها، وأنت على قناعة بأنه ما من شيء يستطيع اختراع خط أقصر من الخط المستقيم بين جوهر القصــيدة ووعـــي المتلقي..**"[2].

ثانيا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال عدم تواصلهم في كتابة الرواية على المناحي التالية:

ــ منهم من رأى أنه أشبع رغبة ذاتية مع عدم فقدان استمرارية تلك الرغبة، ولكنه توقف؛ لأن الرواية تحتاج إلى التفرغ، وهو لا يملكه. وقسم يرى ــ على الرغم من توقفه الآني عن كتابـــة

---

[1] ــ الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً***، صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 5828 السنة السابعة عشرة/ 1ــ 4ــ 2012م. دفاتر الأيام. ص21.

[2]ــ القاسم، سميح: **إنها مجرد منفضة ــ سيرة الجزء قبل الأخير**. ط1. حيفا: دار راية للنشر. 2011م. ص 279/ 280.

الرواية ــ أن ذلك لا يشكل إعلانا عن التوقف عن كتابتها، والأمر لديه متوقف على موضوع جديد يكتب فيه.

ــ وقسم يعلن أنه بدأ شاعرا وانتهى روائيا. وأن الشعر لم يعد قادرا على التعبير عن همومه وأحلامه، فلم يقف على أطراف الغواية بل غاص فيها.

ــ وقسم يرى أن توقفه، على الرغم من وجود مادة أولية لديه لكتابة الرواية، عائد إلى أن الرواية تحتاج إلى وقت زمني وتأملي وإبداعي، وهذا ما لا يمتلكه في الوقت الراهن.

ــ وقسم يرى أن الالتزامات الأسرية تبعد الكاتب عن بوصلته، فيتجه نحو أعمال ربحية، كالترجمة والعمل الصحفي.

ثالثا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال اقتصارهم على روايتين أو ثلاث روايات على النحو التالي:

ــ أن من الشعراء الروائيين من يقر بأنه أمسى روائيا، أو أنه يعتبر نفسه روائيا أولا، وشاعرا ثانيا.

ــ أن كل شاعر روائي قد قال أن لديه مشروع رواية يعمل عليها،أو يبحث عن موضوع لها.

ــ أن عددا منهم قد كتب أكثر مما نشر، وذلك يعود إما لفقدان أصول الروايات، بسبب التنقل في دول المنفى، أو بسبب صعوبة النشر.

ــ منهم من يرى أن المسألة لا تتعلق بالكم بمقدار تعلقها بالجودة، مع عدم نفيه انتظار اللحظة المؤاتيتة، والموضوع المناسب لكتابتها.

رابعا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال الاستمرار في كتابة الشعر في أثناء كتابة الرواية، أم أنهم انقطعوا عنه، على النحو التالي:

ــ أن جلّ الشعراء الروائيين قد أعلنوا عن عدم انقطاعهم عن الشعر في أثناء كتابة الرواية، أو بعد كتابتها. ويستثنى من ذلك خضر محجز الذي أبدى تراجعا في اهتمامه بالشعر على الرغم من الاستمرارية في كتابته، ومايا أبو الحيات التي قالت أنها لا تستطيع كتابة الشعر إلا بعد أن تفرغ من كتابة روايتها، وأسعد الأسعد الذي ربط مسألة اختيار الجنس الادبي بإحاسيس الكاتب لا القرار المسبق بجنس الكتابة.

خامسا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال أن أعمالهم الروائية هي أقرب إلى النوفيلا، أي الرواية القصيرة، منها إلى الرواية، على النحو التالي:

ــ هناك من عدّ أن عمله رواية، سواء سمي بذلك أم لا، وآخرون تركوا الأمر للنقاد مع عدم الرغبة في التدخل في شؤونهم، وهناك من اكتفى بأنه سرد، وهناك من اكتفى بأنه أدب، وهناك من أبدى عدم معرفته بعناصر التصنيف، المهم أن الذي يكتبه هو سرد أو أدب.

ــ وهناك من يرى أنه ليس مهما النوع السردي الذي يكتب فيه، بمقدار الاستجابة للسرد نفسه.
ــ وهناك من عدّ ما يكتبه طريقا إلى الرواية دون إبداء الأسباب لذلك.
ــ ومنهم من عدّ عمله على أنه رواية على قصره، وذلك بتوضيح مكنونات عمله، وعلاقتها بعناصر الرواية. وأن الأمر لا يرتبط بعدد الصفحات للعمل الروائي، وإنما بتحقق تلك العناصر.
ــ وهناك من عدّ عمله أقرب إلى القصة الطويلة منه إلى الرواية، وسبب ذلك أنه لا يمتلك طول النفس الذي تحتاجه الرواية.

سادسا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال اقتراب أعمالهم من السيرة الذاتية، أو رواية السيرة، وعدم كتابتهم في جنس السيرة مباشرة، على النحو التالي:

ــ هناك من يرى أن التصنيف خاص بالناقد لا الكاتب.
ــ أن الكاتب يستلهم بعض تفاصيل السيرة الذاتية في كتابة الرواية، ولكن الروايات لا تكون سردا مباشرا لتلك التجارب.
ــ في البناء الدرامي للقصة تنعكس الأنا ــ إلى حد ما ــ في أحد شخوصها، الأمر الذي يظهرها على أنها أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية.
ــ أن هذا الأمر يتعلق بتكنيك وأسلوب الكاتب، وهو لا يقتصر فقط على الروايات التي يكتبها الشعراء، بل يلامس تجارب الكتّاب ذوي الأصل الروائي.
ــ أن محاكمة تجارب الآخرين المتمثلة من زاوية نظر الكاتب، تظهر الرواية على أنها قريبة من السيرة أكثر من قربها من الرواية.
ــ أن الكتابة بضمير الأنا تضفي على النص حرارة يشعر بها المتلقي مباشرة.
ــ قد يلجأ الروائي إلى تقمص شخصية الهو في الأنا لإضفاء الحميمية على النص.
ــ الرواية تجسيد لعلاقة الكاتب مع قضية ما في مرحلة ما أو رسالة ما، وأن اتكاء الكاتب على الواقع وتجاربه، هو ما يضفي عليها نكهة السيرة.
ــ أن أية رواية لم يكتب على غلافها سيرة ذاتية فهي رواية، فالأمر عائد إلى قرار الكاتب دون سواه.

سابعا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال استقبال النقاد لرواياتهم كما يرون هم أنفسهم، على النحو التالي:

ــ أن اهتمام النقاد لم يكن مؤثرا أو ملموسا.
ــ أن النقاد قد اهتموا ببعضها دون البعض الآخر.

ـ أن النقاد عادة ما يهتمون بالرواية الأولى للكاتب، ونادرا ما يتابعون أعماله الروائية، وكأن المسألة احتفاء بشاعر يولد على نمط العصر الجاهلي.

ـ كان هناك تناول نقدي متنوع ومختلف يعود إلى الرؤيا التي ينطلق منها الناقد.

ـ أن القلة من بين الشعراء الروائيين من أعلنوا أن رواياتهم قد استقبلت بشكل جيد.

ـ وهناك من يرى أن الكثير مما يُكتب نقديا هو تغطيات إخبارية ونقد انطباعي.

ـ وهناك من يرى أن الساحة النقدية عندنا تزخر بالنقد الاحتفالي والعشائري.

ـ وهناك من يرى أن النقاد في فلسطين قلة، وأن هناك من يقرأ النصوص، ويدعي أن قراءته نقدية.

ـ وهناك من يرى، رغم تناول رواياته في مقالة أو ندوة، أن الأمر دون المستوى المطلوب.

ـ وهناك من يرى أن الحركة النقدية عندنا مبنية على واحد من عاملين:

إما العلاقة الخاصة (الشخصية أو العقائدية أو الحزبية أو أي نوع من العلاقات) بين الكاتب والناقد، فتشكل منطلقا للمدح أو الذم بمقدار قليل من الموضوعية، وإما أن يكون الكاتب مشهورا فلسطينيا أو عربيا أو عالميا، وبالتالي يتناوله النقاد كنوع من إشهار الذات.

ثامنا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال مدى تأثير لغة الشعر على أسلوبهم الروائي، على النحو التالي:

ـ هناك من أحال الإجابة إلى الباحث؛ لأن المسألة مهمة الناقد لا الروائي.

ـ وهناك من يقر بالتأثير، ولكنه يعتبره عابرا.

ـ ومنهم من يرى أن الشاعرية تبعث الدفء في الرواية، وتعد أحد عناصر نجاحها.

ـ ومنهم من عدّ الأمر طبيعيا، وذلك بسبب التأثير المتبادل للغة.

ـ وهناك من عبّر عن كرهه للصور التقريرية المباشرة في السرد، فيسعى إلى تغذيتها بطعم الشعر القائم على إظهار المفارقات وصورها التي يخلقها ولا يحاكيها.

ـ وهناك من يقر بالتاثير المتبادل للشعر والرواية، فشعره متأثر بالحكاية، ورواياته متأثرة بالشعر وببساطة لغته، ويرى أن الشعر والرواية توأمان.

ـ وهناك من يرى أن اللغة هي التي تأسر القارئ، وتدفعه لإكمال الرواية.

ـ وهناك من يرى أن لغة الشعر تدفع الشاعر الروائي إلى التكثيف في لغة السرد.

ـ في حين " **استطاع حسين البرغوثي أن يرفع لغة النثر إلى مرتبة الشعر، مخرجا النثر من نثريته نحو الشعر، ومخرجا الشعر من شعريته إلى حقل النثر** "[1].

---

[1] ـ مشارقة، تيسير: **تجريب فلسطيني مبكر في رواية الضفة الثالثة لنهر الأردن**. دنيا الوطن.3 / 5 /2005م.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2005/05/03/21060.html

ــ وهو ما ذهب إليه زكريا محمد في وصفه لروايته (العين المعتمــة)، حيــث أنــه يعــدّها " **كمجموعة شعرية، فإذا أردت أن ترى طاقتي اللغوية فانظر إليها في بعض مقاطع هذه الرواية وليس في مجموعاتي الشعرية** "[1].

تاسعا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال نزوعهم نحو السرد في أشــعارهم، على النحو التالي:

ــ هناك من أحال الإجابة للباحث، لأن المسألة مهمة الناقد لا الروائي.
ــ وهناك من نفى ذلك.
ــ وهناك من يقر بذلك، ويعتبره البوابة التي دخل منها إلى عالم الرواية.
ــ وهناك من عدّ السرد ضروريا في الشعر.
ــ وهناك من عدّ نصوصه الشعرية الحديثة نصوصا يظهر فيه السرد جليا.
ــ وهناك من يرى أن نصوصه الشعرية الحديثة تنزع كثيرا نحو السرد، وأن معظمها قصــص قصيرة يتم تكثيفها دون مجاز مبالغ فيه.
ــ وهناك من يرى أن السرد مقتل للقصيدة، ويرى أن أسوأ الشعر ذاك الذي ينزع نحو السرد.
ــ وهناك من يرى أن أسلوبه يقوم على المزاوجة بين الشعر والسرد فــي أعمالــه الشــعرية والروائية معا.

عاشرا: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال الصلة في الموضوع بــين الــنص الشعري والنص الروائي، بمعنى أن موضوع الرواية هو إعادة كتابة للموضوعات الشــعرية، على النحو التالي:

ــ هناك من يرى أن الصلة قائمة، ولكنها لا تشكل إعادة كتابة للشعر.
ــ وهناك من يرى أن الأمر يتعلق بما يحيط بالكاتب، ويشعر به، ويعبر عنه، وإليه يعود الجانب المشترك فيما يكتب الأديب شعرا أو رواية.
ــ وهناك من يعدّ النص الروائي فضاء يتسع للقصيدة وموضوعها، عكس القصيدة التي نادرا ما تتسع لموضوعات الرواية.
ــ وهناك من نفى ذلك، وهناك من يرى أن ذلك يحدث جزئيا.

---

[1] ــ محمد، زكريا: **اختصاري يوشك أن يتحول إلى صمت**. موقع فيصل باب مفتوح للحوار. حاوره: زياد خداش.24/ 6/ 2010م. http://www.faisal.ps/print.php?artId=1062

ـ وهناك من يرى أن المواضيع ذاتها هي التي تؤرق الأديب، والذي يختلف هو شكل التعبيــر عنها.

حادي عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال امتلاك الشاعر الروائي صوته الخاص في إحدى رواياته، بمعنى هل وجد أنه قد حقق ذاته، وابتعد عن محاكاة الآخرين فـــي عمل من أعماله الروائية، على النحو التالي:

ـ جلّهم ذكر رواية ما، يعتقد أنه امتلك صوته الروائي الخاص فيها، ما يعني التجديد والأصالة في اعتقادهم.

ـ وبعضهم ذهب في فهمه للسؤال إلى مدى قرب أعماله الروائية من نفسه، في تفسير الصوت الخاص.

ثاني عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال القيام أو التخيط لمشروع رواية (للدلالة على الاستمرارية في العمل الروائي)، على النحو التالي:

ـ ذهب معظمهم إلى أن هناك مشروعا روائيا يعمل عليه [1]، والجزء الآخر ينتظر موضوعا ما للكتابة فيه. وهذا دليل على الاستمرارية في كتابة الروايات.

ثالث عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال التوازي في الاهتمام بالأعمـــال الروائية للشاعر الروائي، على النحو التالي:

تظهر معظم إجابات الذين كتبوا أكثر من رواية أن النقد قد اهتم بالرواية الأولى لكـــل مـــنهم، ماعدا غسان زقطان ووداد البرغوثي، وسميح القاسم في روايته الأولى " إلى الجحيم أيها الليلك".

رابع عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال الحضور النقـــدي، أي نظـــرة النقاد إليه، تحدد بكونه شاعرا أم روائيا، على النحو التالي:

جاءت إجابة الشعراء الروائيين في هذا السؤال على منحيين: جزء رأى أن حضوره شاعرا أكثر منه روائيا، وهم: علي الخليلي، وخالد درويش، وعيسى بشارة، في حين أن الجزء الثاني: أسعد الأسعد، خضر محجز، وداد البرغوثي، مزين برقان، مايا أبو الحيـــات، يـــرون أن الحضـــور النقدي، على قلته، كان لكونهم روائيين أكبر من كونهم شعراء.

---

[1] ـ علي الخليلي: " **حقل الخديعة** "، وخضر محجز: " **شجرة الكستناء** "، أسعد الأسعد: " **بطعم الجمر** " ـ وقد صـــدرت ـ، خالد درويش: " **زهايمر** "، وداد البرغوثي: " رواية موضوعها: " **التمويل الأجنبي وانعكاساته السلبية** ".

خامس عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال توجيه العمل الأدبي الجديد للشعر أو للرواية، وذلك للكشف عن العمق الذاتي هل يتجه نحو الشعر أم للرواية، على النحو التالي:

هناك من أجاب بأنه يترك الفكرة القادمة تعبر عن ذاتها، وهناك من أجاب بأنه يتدخل في شؤونها،
وأعتقد أن ترك الفكرة تعبر عن ذاتها يتناسب مع الشعر أكثر من الرواية؛ فالشعر وليد اللحظات الانفعالية بعيدا عن الغوص في التفاصيل، بعكس إخضاع الفكرة للحوار الداخلي، الذي يتلاءم معه التخطيط المتوافق مع آلية كتابة الرواية.

سادس عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال النهل من منبع الآخرين حين كتابة الرواية، وذلك للوقوف على الأصالة والتقليد،على النحو التالي:
أظهرت الإجابات أن جميع من طالتهم الأسئلة هم قارئو روايات جيدون، وتنير كتابات الآخرين دروبهم، ولكنهم في الوقت ذاته يبتعدون عن التقليد، ويبحثون عن الأصالة. وهذا دليل على تعمق فكرة الرواية في وجدانهم.

سابع عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال استقبال أعمالهم ترجمة، أكانت لصالح الشعر أم للرواية،على النحو التالي:
كانت الحظوة لمن تُرجم من أعمالهم شيء هي للشعر، إلا أسعد الأسعد، فقد ترجمت روايته الأولى " ليل البنفسج " إلى الأوزبكية والانجليزية. وخالد درويش الذي تترجم روايته الوحيدة إلى التركية والبلغارية.

ثامن عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال حضور القصة في الشعر، وغلبة الجرس الشعري داخل الرواية، على النحو التالي:
مع التأكيد على التداخل بين الأجناس الأدبية، إلا أن جزءا منهم قد نفى وجود القصة في كتاباته، في حين الكل قد أكد حضور الشعر في رواياته.

تاسع عشر: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال الإلهام الشعري والروائي، على النحو التالي:

أن الإلهام يأتي مما يحيط بالكاتب، أي من إدراك الكاتب وتفاعله مع حيثيات الحياة وتجاربها، سواء أكانت مكتوبة أم لا، شعرا أم رواية.

عشرون: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال الانتقال للشعر، عن كونه مسألة ذاتية محضة، أم ناتجة عن توجيه النقاد، على النحو التالي:

اتجهت معظم الإجابات نحو الذاتية المحضة، بعيدا عن تدخل النقاد وتوجيهاتهم.

واحد وعشرون: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال الارتداد إلى الماضي لكتابة السيرة، وعدم التوجه لكتابة السيرة مباشرة، واللجوء إلى رواية السيرة، على النحو التالي:

ــ أن ثلاثة من بينهم اتجهوا لكتابة السيرة مباشرة[1].
ــ أن الكاتب حين يكتب فإنه غالبا ما يكتب عن نفسه حسبما يرى (وين بوث).
ــ أن الرواية أو رواية السيرة تمنح كاتبها مبرر الخروج عن الواقع والصدق إلى عقد الخيال والتكاذب المتفق عليه ضمنا بين الكاتب والمتلقي، لذا فإنها أي رواية السيرة تفرض نفسها عند أولائك الذين لا يرغبون بكتابة السيرة مباشرة، ولأسبابهم الشخصية.

اثنان وعشرون: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال سلطة الشعر وشعر السلطة، وتحول الشعراء نحو كتابة الرواية، وذلك لبيان مدى تأثير الشعر الذي يقال لصالح السلطة أو الحزب السياسي، ووصم كثير من الشعراء بأنهم شعراء سلطة، على تغيير بعض الشعراء بوصلتهم الأدبية باتجاه الرواية بدلا من الشعر، على النحو التالي:

امتنع جزء منهم عن الإجابة؛ لأنهم لم يفهموا مراد السؤال، وأجاب الجزء الآخر بعيدا عن غاية السؤال: بأنهم ليسوا شعراء سلطة. وبذلك أُفقد السؤال أهميته، والغاية التي يرمي إليها.

ثلاث وعشرون: كانت إجابات الشعراء الروائيين فيما يتعلق بسؤال الرضا عن الذات في الدمج بين الشعر والرواية، وكون المزاوجة بين الأجناس الأدبية تحد من الإبداع لدى الكاتب، على النحو التالي:

ــ نفت الإجابات مسألة الرضا على إطلاقها، وربطتها بالموت أو الوصول إلى القمة، وبعدها تأتي مرحلة النزول أو التهاوي.

---

[1] ــ ينظر: الخليلي، علي: " **بيت النار** " عام 1998م، والقاسم، سميح: " **إنها مجرد منفضة** " عام2011م، ومحمود، أديب رفيق: " التجربة " عام 2010م.

ـ نفت الإجابات أن تكون الكتابة في أكثر من جنس أدبي عاملا في التقليل من فرص الإبــداع عند الكاتب بل على العكس؛ فالكتابة في الشعر والرواية معا ـ إذا ما أحسن الاستفادة منهــا ـ ينوع التجربة، ويعززها بالإفادة من حمولات السرد في الشعر، ومن تقشف الشعر وكثافة لغتــه وتعدد دلالاته في السرد.

2: 3 المبحث الثالث: الدراسة الإحصائية للظاهرة ودلالاتها

توطئة

تُعد الدراسات الإحصائية من الوسائل الناجعة في قياس مدى تحقق النظريات والظواهر. وعليه، فقد عمد الباحث إلى إجراء دراسة إحصائية لقياس مدى تحقق ظاهرة المزاوجة والانتقال من الشعر إلى الرواية لدى الشعراء الفلسطينيين، موضوع الدراسة، وتحليل دلالاتها، والتي يمكن الوقوف عليها ــ ضمن معطيات الملحق رقم **(2)** ــ بما يلي:

2: 3: 1 الدراسة الإحصائية لظاهرة الشعراء الروائيين في فلسطين بعد عام 1948م

أولا: من حيث العدد:

تشير الدراسة الإحصائية للشعراء الروائيين داخل فلسطين، من حيث العدد، إلى ما يلي:

* أن عدد الشعراء الروائيين داخل فلسطين، الذين استطاعت الدراسة التوصل إليهم، هم (15) روائيا، وهذا عدد كبير إذا ما قورن بعدد الروائيين في تلك البقعة المكانية.

* أن عدد الشاعرات الروائيات هو (3)، أي بنسبة: (1: 4) مقارنة بالشعراء الذكور.

* أن مجمل الإنتاج الروائي للشعراء الروائيين يصل إلى (38) رواية، وهو عدد كبير إذا ما قورن بمجل الإنتاج الروائي داخل فلسطين.

* أن معظم الشعراء الروائيين قد كتب غير رواية في مسيرته الأدبية.

* أن عدد الأعمال الروائية لكل شاعر روائي تراوح بين (1 ــ 5) روايات.

* أن الشاعر الروائي أسعد الأسعد قد سجل أكبر عدد روايات من بين الشعراء الروائيين، حيث وصلت مؤلفاته الروائية إلى (5) روايات.

* أن الشعراء الروائيين: حسين البرغوثي، خالد درويش، عيسى بشارة، أديب رفيق محمود. قد سجل كل منهم أقل عدد في التأليف الروائي، حيث وصل عدد روايات كل واحد فيهم رواية واحدة.

ثانيا: من حيث البداية الروائية والأسبقية الشعرية:

تشير الدراسة الإحصائية للشعراء الروائيين داخل فلسطين، من حيث البداية الروائية والأسبقية الشعرية، إلى ما يلي:

* أن كل شاعر روائي قد بدأ حياته الأدبية بإصدار ديوان شعر واحد على الأقل ما عدا:

ــ حسين البرغوثي فقد نشر قصائده قبل كتابة روايته الوحيدة، ولم يصدر له أي ديــوان قبــل صدور الرواية.

ــ ومايا أبو الحيات فقد نشرت قصائدها، وشاركت في مسابقة شعرية[1]، قبل كتابة الرواية.

* أن جزءا من الشعراء الروائيين كان لهم باع طويلة في كتابة الشعر قبل كتابة الرواية، نحو:

ــ كتب علي الخليلي (7) دواوين شعرية قبل كتابة روايته الأولى.

ــ وكتب غسان زقطان (6) دواوين شعرية قبل كتابة روايته الأولى.

ــ وكتب هارون هاشم رشيد (10) دواوين شعرية قبل كتابة روايته الأولى.

ــ وكتب سميح القاسم (16) عملا شعريا قبل كتابة روايته الأولى.

* أن الجزء الآخر من الشعراء الروائيين لم يكن غزير الانتاج الشعري قبل كتابة الرواية، نحو

ــ كتب زكريا محمد، (3) دواوين شعرية، قبل كتابة روايته الأولى، والأمر ذاته نجده عند أسعد الأسعد، وخالد درويش.

ــ كتب خضر محجز، ديوانين شعريين (2)، قبل كتابة روايته الأولى، والأمر ذاته نجده عنــد عيسى بشارة.

ــ كتب أديب رفيق محمود ديوانا شعريا واحدا (1) فقط، قبل كتابة روايته الأولى، وهو ما نجده عند كل من: وداد البرغوثي، وعبد الكريم سبعاوي، ومزين برقان، وجمعة الرفاعي.

ــ كتب حسين البرغوثي، قصائد شعرية منشورة فقط، قبل كتابة روايته الأولى، وهو ما نجــده عند مايا أبو الحيات.

* تشير الدراسة الإحصائية لنسبة الأعمال الروائية للشعراء الروائيين من مجمل الإنتاج الأدبي: شعرا ورواية، أن (7 من بين 15) شاعرا روائيا كانت نسبة أعمالهم الروائية تزيد عــن50 % من مجمل نتاجهم الأدبي.

ثالثا: من حيث الاستمرار في إصدار الشعر بعد كتابة الرواية:

تشير الدراسة الإحصائية للشعراء الروائيين داخل فلسطين، من حيث الاستمرار فــي إصــدار الشعر بعد كتابة الرواية، إلى ما يلي:

---

[1] ــ شاركت الشاعرة الروائية مايا أبو الحيات في مسابقة شعرية في جامعة النجاح الوطنية وهــي طالبــة فيهــا، عــام 2001م. وذلك قبل كتابة روايتها الأولى. عن مكالمة هاتفية معها.

* أن جزءا من الشعراء الروائيين قد تابع مسيرته الشعرية بعد كتابة كل رواية، والشعراء هم:

ـ أصدر علي الخليلي ديوان شعر واحدا (1) بين روايتيه الأولى والثانية، في حين أنه أصـــدر (4) دواوين شعرية بين روايتيه الثانية والثالثة، واستمر بعد ذلك في كتابة الشعر.

ـ أصدر زكريا محمد ديوان شعر واحدا (1) بين روايتيه الأولى والثانية، وتزامن نشـــره مـــع الرواية الثانية، وأصدر بعد روايته الثانية ديوان شعر واحدا.

ـ أصدر حسين البرغوثي (6) دواوين شعرية بعد روايته الوحيدة.

ـ أصدر أسعد الأسعد ديوان شعر واحدا (1) بين روايتيه الأولى والثانية، وانقطع عن إصـــدار الدواوين الشعرية بين رواياته الثانية والخامسة، ولم يصدر أي ديوان شعري بعدها.

ـ أصدر غسان زقطان (4) دواوين شعرية بين روايتيه الأولى والثانية، ولكنه لـــم يصـــدر أي ديوان شعر بعد الرواية الثانية.

ـ أصدر عيسى بشارة ديوانا شعريا واحدا بعد روايته الوحيدة، ولم يصدر له منذ (16) عامـــا أي ديوان شعري.

ـ انقطعت وداد البرغوثي عن إصدار الدواوين الشعرية بعد كتابة الرواية.

ـ انقطعت مزّين برقان عن إصدار الدواوين الشعرية بعد كتابة الرواية.

ـ أصدرت مايا أبو الحيات ديوان شعر واحدا (1) بين روايتيها الأولى والثانية، وديوان شـــعر (1) بين روايتيها الثانية والثالثة، ولم يصدر لها أي ديوان شعر بعد روايتها الثالثة.

ـ أصدر أديب رفيق محمود (4) دواوين شعرية بعد روايته الوحيدة.

ـ انقطع خالد درويش عن إصدار الدواوين الشعرية بعد روايته الوحيدة.

ـ انقطع خضر محجز عن إصدار الدواوين الشعرية بعد كتابة الرواية.

ـ تخلل روايات هارون هاشم رشيد دواوين شعرية عديدة، واســـتمر فـــي إصـــدار الـــدواوين الشعرية بعد روايته الأخيرة.

ـ تخلل روايات سميح القاسم دواوين شعرية عديدة، واستمر في إصدار الدواوين الشعرية بعـــد روايته الأخيرة.

رابعا: من حيث الاستمرار في إصدار الرواية بعد الرواية الأولى:

تشير الدراسة الإحصائية للشعراء الروائيين داخل فلسطين، من حيث الاستمرار في إصدار الرواية بعد الرواية الأولى، إلى ما يلي:

ــ أن هناك فئة من الشعراء الروائيين استمرت في إصدار الرواية، وعلى فترات متقطعة، أمثال: سميح القاسم وهارون هاشم رشيد، فبين الرواية الأخيرة ــ لكل منهما ــ وما قبلها مسافة زمنية طويلة.

ــ أن هناك فئة من الشعراء الروائيين استمرت في كتابة الرواية بعد رواياتها الأولى، ولكنها توقفت عن إصدار الرواية منذ فترة زمنية طويلة، أمثال: علي الخليلي؛ حيث لم يصدر له منذ (15) عاما أية رواية. وزكريا محمد؛ حيث لم يصدر له منذ (10) أعوام أية رواية.

ــ أن هناك فئة من الشعراء الروائيين استمرت في كتابة الرواية بعد رواياتها الأولى، ويوحي تاريخ نشر رواياتها الأخيرة باستمرارية الكتابة الروائية، أمثال: سميح القاسم، هارون هاشم رشيد، غسان زقطان، خضر محجز، مايا أبو الحيات، عبد الكريم سبعاوي.

ــ أن هناك فئة من الشعراء الروائيين قد توقفت عند روايتها الأولى، أمثال: حسين البرغوثي، وعيسى بشارة، وأديب رفيق محمود، وخالد درويش.

ــ أن هناك فئة من الشعراء الروائيين استمرت في كتابة الرواية بعد رواياتها الأولى، وتحولت إلى إصدار الرواية دون الشعر، أمثال: أسعد الأسعد، ووداد البرغوثي، ومزّين برقان.

2: 3: 2 دلالات الدراسة الإحصائية لظاهرة الشعراء الروائيين في فلسطين بعد عام 1948م

تشير الدراسة الإحصائية لظاهرة الشعراء الروائيين في فلسطين بعد عام 1948م إلى الدلالات التالية:

1 ــ أنّ هناك ميلا واضحا من قبل الشعراء إلى النزوح نحو السرد، وأن الرواية استطاعت أن توقعهم في شباك غوايتها.

2 ــ أنّ العدد اللافت لانتقال الشعراء إلى الرواية يشي بوجود الظاهرة وترسخها.

3 ــ أنّ إصدار بعض الشعراء للروايات، وانقطاعهم عنها، ثم العودة لكتابتها مرة أخرى، يوحي بأن المسألة أكبر من مجرد إطلاق صفة الموضة عليها، أو وصمها بالتقليد.

4 ــ أنّ استمرارية جزء من الشعراء في كتابة الرواية، وعزوفهم عن إصدار الدواوين الشعرية يعمق فكرة التحول، لا المزاوجة فقط بين الفنين.

5 ــ أنّ توقف بعض الشعراء عند رواية واحدة فقط لا يعني خللا في الظاهرة، بمقدار ما يكون الأمر متعلقا بالكاتب نفسه، أو بالتناول النقدي، أو بالظرف السياسي والثقافي الذي صدرت فيه الرواية.

6 ــ أنّ إصدار جزء من الشعراء روايات أكثر بكثير في عددها من الدواوين الشعرية التي صدرت لهم، يعني إمكانية إطلاق صفة الروائيين عليهم، رغم أنهم في انطلاقتهم الأدبية وسموا بأنهم شعراء.

7 ــ أنّ العدد اللافت للشاعرات اللواتي كتبن الرواية، يدلل على اتجاه الأدب النسوي نحو السرد.

8 ــ أنّ توزع الشعراء الفلسطينيين في شتى أجزاء فلسطين، يدلل على انتشار الظاهرة مكانيا.

9 ــ أنّ زيادة الإنتاج الروائي طرديا مع الزمن، يدلل على انتشار الظاهرة زمانيا.

الفصل الثالث

3: موضوعات روايات الشعراء الروائيين في فلسطين (1948 ـ 2013)

توطئة:

يسعى الباحث في هذا الفصل إلى الوقوف على أهم الموضوعات التي تناولها الشعراء الروائيون. وقد قدمت الدراسة لروايات ثمانية من بين من تم تناولهم في الفصل الثاني، وهم: سميح القاسم، علي الخليلي، أديب رفيق محمود، أسعد الأسعد، غسان زقطان، زكريا محمد، خضر محجز، خالد درويش. وذلك لأن هؤلاء قد تجسدوا شعراء قبل أن ينتقلوا في كتاباتهم إلى الجنس الروائي. أما البقية، فقد تم استبعادهم، في هذا الفصل، على الرغم من تحقق شروط عنوان الدراسة فيهم (الشعراء الروائيون في فلسطين)؛ حيث تحقق فيهم شرط التأليف؛ فهم شعراء كتبوا في جنس الرواية، وتحقق فيهم الشرط المكاني والزماني؛ فهم موجودون في فلسطين أحياء أو أمواتا. إلا أن استبعادهم يعود للأسباب التالية:

ـ إن قسما منهم كتب الرواية، بعد إصدار شعري واحد، وبذلك لم يحققوا شرط التجسد الشعري، أمثال وداد البرغوثي، ومزين برقان، وجمعة الرفاعي، فهم أقرب إلى كونهم روائيين منهم إلى شعراء روائيين.

ـ إن قسما آخر عرفوا على أنهم شعراء قبل إصدارهم لروايتهم الأولى، فقد نشروا قصائدهم في الصحف والمجلات، أو تقدموا بها لمسابقات شعرية، إلا أن أول إصدار أدبي لهم كان في الرواية، لا في الشعر، وبذلك فإنهم لم يتجسدوا شعراء قبل كتابتهم الرواية، أمثال: حسين البرغوثي، ومايا أبو الحيات.

ـ إن القسم الثالث، ويمثله عيسى بشارة، فعلى الرغم من تجسده شاعرا قبل كتابة روايته اليتيمة، إلا أنه قد انتفت عنه صفة استمرارية الكتابة الأدبية؛ حيث انتقل، منذ زمن، من التأليف إلى الترجمة.

ـ أما القسم الأخير، ويمثله الشاعران الروائيان: هارون هاشم رشيد، وعبد الكريم سبعاوي، فعلى الرغم من تحقق شروط العنوان فيهما، إلا أنهما قد كتبا رواياتهم خارج فلسطين، قبل العودة إليها. ثم أن رواية رشيد " راشيل كوري ـ حمامة أوليمبيا " التي كتبها في الوطن، هي أقرب إلى جنس السيرة الغيرية منها إلى الرواية.

أما عن المنهج الذي تم اتباعه في هذا الفصل، فقد تم تناول الروايات وفقا للترتيب الزمني لأول إصدار روائي لكل شاعر روائي، لذا فقد بدأ الفصل برواية سميح القاسم " إلى الجحيم أيها الليلك" 1977، وانتهى برواية خالد درويش " موت المتعبد الصغير " 2009.

وقد حرصت الدراسة على تقديم سرد موجز لأحداث كل رواية، قبل الولوج إلى تحليلها، والوقوف على موضوعاتها.

كما أشارت الدراسة إلى أهم الدراسات والمقالات التي تناولت هذه الروايات، وقد أدرجتها، وفقا للترتيب الزمني لنشرها، في الهامش المتعلق بكل رواية، وذلك للوقوف على واقع التلقي النقدي لتلك الروايات.

وفي الوقت الذي تنوعت فيه الروايات بتنوع كاتبيها، فإن الدراسة قد عمدت إلى إبراز أهم القضايا التي تناولتها تلك الروايات، حيث جاءت على النحو التالي:

- الصراع العربي الإسرائيلي، في روايات سميح القاسم.
- تجربة الاعتقال في رواية علي الخليلي " المفاتيح تدور في الأقفال ".
- تجربة الحصار في رواية أديب رفيق محمود.
- الحياد والتجربة التنظيمية في ثلاثية أسعد الأسعد.
- العودة إلى الوطن السليب في روايتي غسان زقطان.
- القرية والمعتقدات الغرائبية في روايتي زكريا محمد.
- تجربة الإبعاد في رواية خضر محجز " عين إسفينه ".
- الكبت، وجه آخر للمخيم في رواية خالد درويش: موت المتعبد الصغير.

وحيث أن الدراسة قد سلطت الضوء على الموضوع الرئيس في كل رواية، فإنها لم تغفل عن تتبع الخيط الموضوعي الذي ربط بعض الروايات، على نحو ثلاثيتي القاسم والأسعد، أو ذلك الخيط الذي ينسل من رواية ليكوّن نسيج رواية جديدة، على غرار روايتي زقطان، وروايتي زكريا محمد.

هذا، وقد عمدت الدراسة، في منهجها، إلى الفصل بين الموضوعات والمعمار الفني للروايات، تاركة الأخير، وخاصة لغة الشعراء في الروايات، إلى الفصل الرابع.

3: 1: الصراع العربي ــ الإسرائيلي في روايات سميح القاسم:

كثيرة هي الروايات التي سلطت الضوء على الصراع العربي الصهيوني، وكثيرة، أيضا، هي الكتابات النقدية التي وقفت على تلك الروايات، وتناولتها بالتحليل والنقد. وإذا كانت هذه الدراسة لا تُعنى بالتتابع التاريخي الروائي في تقديم صورة ذلك الصراع، ولا تسعى، في الوقت ذاته، للإجابة عن سؤال: ما الجديد الذي قدّمه القاسم لهذه الصورة في ثلاثيته؟ فإنها ستكتفي بالإجابة عن سؤال: كيف أبرز القاسم صورة ذلك الصراع في أعماله الروائية الثلاث؟

3: 1: 1: إلى الجحيم أيها الليلك[1]

---

[1] ــ أنجزت حول الرواية مقالات ودراسات عديدة، أبرزها:

- القاسم، نبيه: **دراسات في القصة المحلية** ــ "**إلى الجحيم أيها الليلك والرؤية الثورية الإنسانية**". عكا: الأسوار للطباعة والنشر. 1979م. من ص 57 ــ 85.
- صالح، فخري: **في الرواية الفلسطينية**. ص 59.
- وفي **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". ط1. القدس: دار الهدى. 1991. نجد المقالات التالية:
  - ــ إبراهيم، حنا: **غرنيكا سميح القاسم**. ص 193 ــ 199.
  - ــ حسن، توفيق: **إلى الجحيم أيها الليلك ــ محاولة نقدية**. ص 201 ــ 206.
  - ــ شلحت، أنطوان: **الخيط بين "الليلك" و "الصورة الأخيرة"**. ص 210 ــ 218.
  - ــ الغلاييني، ميسون: **مع سميح القاسم في لوحته النثرية ــ إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 279 ــ 283.
  - ــ النمر، سعد فتحي: **قراءة في رائعة سميح القاسم ــ إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 285 ــ 300.
  - ــ أبو بكر، وليد: **سميح القاسم في روايتين ــ بأية لغة يكون الحوار**. ص 307 ــ 314.
- الأسطة، عادل: **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913-1987**. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية و قطاع غزة. 1992م. ص 94، 101، 105، 106.
- قاسم، نادر جمعة: **التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (1967-1993)**. (رسالة دكتوراة غير منشورة) الجامعة الأردنية. عمان. 1993م. صفحات متفرقة.
- أيوب، محمد: **إلى الجحيم أيها الليلك ــ دراسة نقدية. موقع الحوار المتمدن**. ع 1025/ 22.11.2004م.
  http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=26929
- الخليلي، علي: **المُتخيَّل والواقعي في الصراع "إيلانة" و"تالي فحيمة" نموذجاً**. صحيفة **الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. 7.2.2005م.
  http://www.al-ayyam.com/article.aspx?did=15989&Date=2/7/2005
- العيلة، زكي: **في ضفاف السرد ــ صورة اليهودي في رواية سميح القاسم إلى الجحيم أيها الليلك**. رام الله: دار الماجد للنشر. 2005م. (لم أحصل عليه بعد).
- حسين، سليمان: **إلى الجحيم أَيُّها الليلك.. انفتاحات النص الفائت ــ الراهن ــ المستقبل**. موقع منتديات تخاطب. 25.10.2010م.
  http://www.ta5atub.com/t1805-topic

=

هي أولى روايات سميح القاسم، كتبها عام 1977م، بعد أن تعمّد في محراب الأدب شاعرا. عرّج من خلالها على السرد، ليكون له في وصف الحياة تحت الاحتلال حكاية، وليكوّن من فهمه لحقيقة الصراع فكرا، يفصح من خلاله عن واقع التعايش بين شعبين محتل ومحتل. فكيف صور القاسم ذلك الصراع في هذه الرواية؟ وما هي حقيقة ذلك الليلك الذي أراد له الذهاب إلى الجحيم؟

بين يدي الرواية:

تتناول الرواية حدثا قارا في الوجدان الفلسطيني، بحيث يُعدّ مفتاح البدء في التعبير عن المأساة: حرب عام 1948، والتخاذل العربي، وجيش الإنقاذ، واحتلال الأرض الفلسطينية، وتشريد أهلها وتشتيتهم، وإقامة دولة إسرائيل.

من هذا المنطلق، ومن دوي " **الطائرة الحراميّة** "[1]، يلج القاسم إلى نصه الروائي، يفكك مغاليق رؤى الصراع، ويزيح الغمام عن كنه اللاوضوح المعبر عنه بالليلك، الذي سرعان ما ينتشر في أي مكان، بمجرد ظهوره فيه.

تقصف الطائرة الحرامية السارقة للأرض، وفي لحظة عبث ومرح طفولي، بيت الطفلة الفلسطينية " دنيا "، وتشردها وأهلها عن وطنها ومحبوبها أنا السارد[2]، الذي كان ينادى تحببا " **أمير العرب** "[3]، وينتج عن هذا المشهد الدرامي الواقعي حالة من انشطار الذات، في الأرض والإنسان: دولة صهيونية مغتصبة؛ تشطر الوطن فلسطين، وكيان شعب مستحدث، لفظه الزمن، يوطئ قدما مكان آلاف النعال التي حفرت رسمها في تاريخ المكان، لتمسي عائمة على رغوة جغرافيا اللامكان.

تسير منعطفات الزمن إلى الركن الآخر من الصورة؛ حرب عام 1967، حيث يبرز الكاتب فيها انشطارا في ذات المغتصِب: " إيلانة " تفقد حبيبها " أوري " في تلك الحرب. وبين ركني الصورة يحدث انشطار آخر؛ " تانيا " الروسية تفقد حبيبها " سمير " الفلسطيني في عملية فدائية.

- القزق، عمر: ***ملعقة سم صغيرة، ثلاث مرات يوما.. في ظلال الثلاثية.. لسميح القاسم***. صحيفة **الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 6024. السنة السابعة عشرة/ 2012.10.16م. ملحق أيام الثقافة. 33.
  (و) ع 6031. السنة السابعة عشرة/ 2012.10.23م. ملحق أيام الثقافة. 29.
- القاسم، نبيه: **سميح القاسم مُبْدع لا يَستأذنُ أَحَدًا**. ط1. كفر قرع: دار الهدى للنشر والتوزيع. 2013م. ص 55 ــ 81، 277 ــ 318.

[1] ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ط1. القدس: منشورات صلاح الدين. 1977م. ص8.

[2] ــ توحي شخصية " **أنا** " **السارد**، الشخصية الرئيسة في الرواية، إلى أنها تحكي عن شخص المؤلف نفسه " سميح القاسم ". ينظر في ذلك الفصل الرابع ــ المعمار الفني للروايات.

[3] ــ السابق. ص 8.

تنطلق كليات أحداث الرواية من واقع الحرب والاحتلال، ولكن جزئياتها، في الوقت ذاته، تقوم على

فكرة الفقد: فقد الأرض، والإنسان، والهُوية، وإرادة التحرير، وإرادة التغيير، وإرادة التعايش. وهي ترتكز في ذلك على إبراز أيديولوجية الصراع ببعدها الإنساني، الذي ترتسم صورته بالغموض مكان الوضوح، ويستبدل فيه الليلك بالألوان.

أيديولوجية الليلك:

تقوم الرواية على مفردة الليلك، ذات الدلالة المتعاكسة، فالسارد / أنا الراوي يمثل بهذه اللفظة واقعين متضادين، يعكسان حقيقة واقع الصراع الفلسطيني ــ الصهيوني:

الأول: الواقع الفلسطيني؛ نقاء الليلك:

تمثل دنيا، بثوبها الليلكي، حقيقة الواقع الفلسطيني قبل الاحتلال، فهو واقع طفوليّ بريء وحالم، يسمه الوضوح، ولا رداء لدنيا وللفلسطينيين غيره " **كانت دنيا تحب فستانها الليلكي، تلعب فيه وتنام فيه، وفيه تذهب إلى المدرسة. ما كانت دنيا لتتخلى عن فستانها الليلكي إلا حين تنزعه عنها أمها بالقوة لتغسله لها... وكانت دنيا تقبع معتصمة في ركن البيت، حتى يجف فستانها الليلكي الذي غسلته أمها لها** "[1].

تحدث الحرب، وتتزامن معها مؤامرة تواطؤ النظام العربي مع الاحتلال؛ ففي الوقت الذي تقصف فيه الطائرات الإسرائيلية المدن والقرى الفلسطينية؛ بغية تهجير أهلها، يتكدّس جيش الإنقاذ فرارا في عربات النقل، فقد " **جاءوا ليدافعوا عنا، فلماذا حوّلوهم إلى مجرد خيارات مكبوسات في سيارة هاربة إلى الشمال** "[2]. ويتولى الفلسطينيون زمام المبادرة، ولكنهم في أولى معاركهم " **أفرغوا أمشاط رصاصهم القليلة وعادوا قطيعا مذعورا** "[3]. ويغيب بذلك الإيمان بأن " **الله سيدافع عنا ويحمينا من اليهود الشريرين** "[4] مع هدم بيت دنيا، وتهجير أهلها، ف " **لماذا يرضى اللّهكم هذا بأن تهدم الطيارة بيت دنيا؟ لماذا يجعلها لاجئة هي وأهلها وكلبتهم وحمارهم الرمادي؟** "[5]، ويحتل واقع التشريد الملموس مكان الوعد بالنصر، ليصبح " **الله شيئا لا يذكر إلى**

[1] ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص8.

[2] ــ السابق. ص 40.

[3] ــ السابق. ص 40.

[4] ــ ينظر: السابق. ص 10.

[5] ــ السابق. ص 11.

جانب ذلك الرجل الذي اندفع الى جهنم المعركة، وعاد منها بعين واحدة، تاركا عينه الأخرى زنبقة في التراب الدموي "[1].

وينتهي مع الذعر نقاء الليلك ووضوحه، و " **تتكرر المأساة حين أحاول من جديد تصور ما تعنيه لفظة العذاب واللاوضوح والتبدد.. ليلك** "[2]. ويمسي بذلك الفلسطيني مجرد " **عصفور ممزق على الشارع العام.. دوري مسحوق.. مَعَسَتْه سيارات العساكر والسيَّاح** "[3]. وتشلّ إرادة الفعل، ويصيب القائمين عليها الكساح، ثم الموت. ويصير حال الفلسطينيين إما " **جموع من النازحين تتدفق في اتجاه واحد نحو الشمال** "[4]، ممثلين بـــ " دنيا "، وإما قلة باقية في ديارها، عاجزة يائسة، ممثلة بـــ " حسن الكسيح ". والجامع بين الفريقين هو تلك الخرقة الليلكية التي سقطت من بين أغراض الكسيح حسن وهم يحملونه ميتا، فـ " **كم تشبه هذه الخرقة ثوب دنيا** "[5]؛ فرحيل الفلسطينيين عن وطنهم هو موت لهم، مثلما أمسى وجودهم عاجزين موتا آخر. لتعم بذلك حالة الموت، ويتفشى الليلك وغموضه في كل اتجاه.

الثاني: الواقع الفلسطيني ــ الإسرائيلي:

أ) اختلاط الألوان ــ غموض الليلك:

تحدث الهزيمة، ويترسخ الاحتلال واقعا معيشا، ويبدأ صراع جديد؛ صراع يطرح فيه السارد، ومن خلفه سميح القاسم، مأساة الحياة في ظل دولة الاحتلال؛ ويظهر ملامح الفكر الشيوعي الذي ينطلق من خلاله في ترسيخ رؤى الحل، وتوثيق عراه، وذلك من خلال ما يلي:

ــ خلفية الحل:

في الوقت الذي يستند القاسم في طرحه لحل الصراع على خلفية إنسانية شاملة بعيدا عن المسميات العرقية؛ فـ " **سام وحام ويافط، هذه الأمور الإثنولوجية لا تعنيني كثيرا** "[6]، فإنه يتشبث بوطنه السليب؛ " **المهم أنني فقدت وطنا كاملا وحقيقيا بترابه وصخوره وأشجاره.. بناسه ومدنه ودكاكينه وقراه وأثاثه وملابسه وقهوته الساخنة.. فقدت وطنا في حالة جيدة**

---

[1] ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 12.

[2] ــ السابق. ص 18.

[3] ــ السابق. ص 12.

[4] ــ السابق. ص 39.

[5] ــ السابق. ص 50.

[6] ــ السابق. ص 14.

وصالحة للاستعمال مئة بالمئة "[1]. وهو إذ ذاك يرفض فكرة التهجير والتوطين في غير وطنه الأم، فوطنه ما زال قائما، و " **لم يذهب هذا الوطن إلى كوكب آخر.. إنه على الأرض وتعرفون أنتم موقعه** "[2].

ـ اللجوء إلى المنطق:

يَعُد القاسم، من منطلق فكره الحزبي التحرري، يوم كتب الرواية، ومن واقع زوال العبوديات، وانبعاث الحريات الاشتراكية، أن مسألة نفي الآخر، واحتلال أرضه، هي مسألة غير منطقية: " **تعرفون جيدا وطني الذي ضاع بلا أي منطق، في زمن من المفروض أن ينتصر فيه المنطق**"[3]. ويرى أن اليهود يعملون بلا منطق، على وأد الحلم الفلسطيني الذي مازال متكئا على الواقع، ويُحيون حلما رفاتا: " **هذا غير معقول. قلتم إنكم لم تفقدوا الحنين إلى هذه البلاد رغم غربة ألفي عام، فكيف تتوقعون أن يفقد شعبنا الحنين إلى هذه البلاد بعد غربة ربع قرن فقط** "[4]. وهو، وعلى الرغم من ذلك، يدعو إلى حوار يوقف فيه إراقة الدماء: " **المهم أن حروبا متكررة ما زالت تشوهنا وتنغص علينا حياتنا منذ سنين طويلة. المهم أن تفكروا بجد في سبيل ما، في ثغرة ما، للخروج من حلقة الدم المفرغة** "[5]، وذلك للوصول إلى حالة جزئية من العدل ف " **العدل المطلق في حالتنا هذه شيء مستحيل، لن نتفق عليه الآن، وقد لا نتفق عليه لعدة أجيال** "[6]، فلذلك فإن السارد يقبل بوجود الآخر شريطة اعتراف الآخر به، وبأحقيته في إقامة دولته على جزء من وطنه " **اعترفوا لي بشيء من العدل. أريد شبرا من العدل. هوية واحدة من العدل. " دنيا" واحدة من العدل** "[7]. فإن لم يتحقق ذلك " **فسآخذه بكل ثمن** "[8].

ـ الدعوة إلى التعايش:

انطلاقا من المنطق السابق، فإن القاسم يدعو إلى فكرة التعايش بعيدا عن نبش التاريخ في إبراز مسوغات كل طرف في أحقيته لهذه الأرض، وترك أمر حسمه للأجيال اللاحقة. ولعل الأسئلة التي تفرض نفسها في هذا السياق، والإجابة عنها، تعد إبانة واضحة لأجواء التعايش الليلكية التي عبر عنها القاسم، وذلك على نحو:

---

[1] ـ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 14.
[2] ـ السابق. ص 14.
[3] ـ السابق. ص 14.
[4] ـ السابق. ص 14.
[5] ـ السابق. ص 14.
[6] ـ السابق. ص 14.
[7] ـ السابق. ص 14.
[8] ـ السابق. ص 14.

ـ ما هي مواقف التعايش التي طرحتها الرواية؟ وكيف نظر إليها القاسم؟ وما هي ردة فعل الإسرائيليين تجاهها؟ وكيف أبرزت فكرة التعايش صورة الأنا والآخر؟

لقد تناولت الرواية أحداثا عديدة، أبرزت خلالها فكرة التعايش مع المحتل فكرا وممارسة، وفي شتى المناحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية، وذلك على النحو التالي:

ـ صوّرت الإنسان الفلسطيني، رغم شعوره بالظلم، إنسانا يقبل بالآخر، ويسعى للاحتكاك به؛ فالسارد قد اعتاد الجلوس في مقهى (كاسيت) في شارع (ديزنغوف) مع مجموعة من اليهود، ممن تجمعه بهم اهتمامات فنية وأدبية، أو سياسية حزبية[1].

ـ اعترى العلاقة بالآخر الشك في نواياه، وذلك في حادثة إيقاف حاجز عسكري لسيارة السيدة " روت " التي كانت تقل السارد عائدة من ندوة مع " أبناء سام "، فعلى الرغم من وحدة الانتماء الحزبي، إلا أن الشك ساوره فيما إذا كانت ستسلمه للشرطة أم لا[2].

ـ أظهرت أن العلاقة بحكومة الآخر، التي رمز لها بالقحبة العجوز، هي علاقة اضطرارية مبنية على تحقيق سبل العيش له[3]. وهذا الأمر يظهر أن موارد الدولة الإسرائيلية هي بيد الأحزاب اليهودية دون سواهم.

ـ أفصحت الرواية عن الكثير من الصور النمطية لليهودي: فالسيدة التي التقى بها في حفلة العجوز القحبة، هي امرأة عاهرة، قبلت ممارسة الجنس معه دون عناء. وهي مخادعة؛ تضع المساحيق لتخفي حقيقة وجهها[4]. وزوجها سمسار جشع شيلوكي متكبر لا يهمه كيف يجمع المال، ولا من أين، فهو " **ليس مليونيرا بعد، وإن كان يتصرف كمليونير حقيقي. في عام 1948 كان سمسارا حقيرا يكدس جنيهات ملطخة بالدم، دم الأرض الجريح والفلاحين المغلوبين على أمرهم** "[5]. ودولتهم هي دولة عنصرية؛ فـ" **هؤلاء العكاريت الطارئون يقدمون إلى بلادنا بكل ما يشاؤون ولا يدفعون قرشا واحدا للجمرك.. وأنا، يجب أن أدفع الضرائب ليشتروا لهم فانتومات وأحذية عسكرية** "[6]. وهم يعذبون الفلسطينيين في السجون بكل وحشية، وبلا رحمة، فالفلسطيني الذي التقى به السارد في موسكو " **قضى في سجون إسرائيل ثلاثة**

---

[1] ـ ينظر: القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 53، 55.
[2] ـ ينظر: السابق. ص 14.
[3] ـ ينظر: السابق. ص 23.
[4] ـ ينظر: السابق. ص 38.
[5] ـ السابق. ص 23.
[6] ـ السابق. ص 30.

أعوام دونها كل أعوام الجفر وكل السجون "[1]. هذه بعض الصور النمطية، وهناك من الصور غير النمطية لليهودي، نحو موقف النادل في مقهى كاسيت، حيث لم يبدِ تقبلا واندماجا واضحا مع الشاعر/ السارد فقط، بل رفضا لتلك الحروب التي يخسر فيها المحبون أحباءهم، كخسارة السارد ل " دنيا "، وخسارة " إيلانة " ل " أوري "، وخسارة " تانيا " ل " سمير ". وكذلك الأمر موقف " إيلانة " التي فقدت حبيبها " أوري " في حرب الأيام السته، حيث أعلنت لحبيبها، المبعوث من جديد، أن العرب ليسوا مسؤولين عن موته، وأن الذي قتله هو وزير دفاعهم، وبذلك ألقت بجهاز " الووكي توكي " رافضة الاستمرار في تلقي التعليمات من المؤسسة العسكرية[2].

وحقيقة الأمر، فإن تتبع الصور النمطية وغير النمطية لليهود في روايات سميح القاسم استنادا إلى مصطلحي: المتخيل، وتخيل المتخيل، سيحتاج إلى العديد من صفحات التحليل، الأمر الذي سيشغل حيزا لموضوع تم تناوله في دراسات أخرى[3].

ـ الموت وحل الصراع:

أقامت الرواية جل أحداثها على تكثيف فكرة الموت، وذلك للإفصاح عن النتائج السلبية التي تطال الشعبين الفلسطيني والإسرائيلي نتيجة خوضهما للصراع الدامي بينهما، حيث أن الموت قد تناثر في كل مكان: في المدن والقرى والمخيمات والشتات الفلسطيني، إضافة إلى المدن الإسرائيلية. وقد استطاع القاسم، عبر موضوع الموت، إعادة صياغة كنه الصراع، ففكرة " **أن العدوين المتجابهين هنا هما من العرب واليهود. هذا ما يبدو على السطح.. هنا يدور القتال الحقيقي بين الليل والنهار. بين الخير الذي في الإنسان والشر الذي فيه. بين البناء والهدم. والحب والكراهية** "[4]. فحقيقة الصراع تقوم على قطبين متنافرين: الفلسطيني الذي يدافع عن وجوده: " **التقيت بأوري مرة أخرى.. التقيت به في ساحة القتال. كان هو يهاجمني وكنت أنا أدافع عن نفسي** "[5]. والإسرائيلي المضلل " **أوهموا أوري أنه لا يمكن أن يعيش إلا بموتي** "[6]، "[6]، هذا من جهة، ويمثل الجهة الأخرى، قادة المؤسسة العسكرية الصهيونية ممثلة بوزير

---

1 ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 30.

2 ــ ينظر: السابق. ص 100/ 101.

3 ــ ينظر: القزق، عمر: ***ملعقة سم صغيرة، ثلاث مرات يوما.. في ظلال الثلاثية.. لسميح القاسم***. مرجع سابق.

4 ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 85/ 86.

5 ــ السابق. ص 64.

6- السابق. ص 65/ 66.

دفاعها[1]. وهنا يتوحد القاتل والقتيل في أرض المعركة كضحية واحدة " **أنا لم أقتل أوري. نحن قتلنا معا برصاصة واحدة. لم تكن تلك الرصاصة من هنا. كانت تلك رصاصة قراصنة العصر ولصوص العالم القديم الغارب. كانت تلك رصاصة أعداء الإنسان ورسل الهمجية. نحن العرب لم نقتل أوري. رصاصة حملها أوري عبر البحار قتلتنا معا** "[2]. وهو الأمر نفسه الذي أفصحت عنه الرواية في مخيم اللاجئين، حيث توحدت الضحية الفلسطينية والضحية اليهودية؛ توحدت " دنيا " في " إيلانة "، وتوحد " أوري " في " سمير "، وذلك حين أُطلقت " **زخات رصاص.. أصابع أوري تكاد تلامس أصابع إيلانة.. يدا دنيا تبحثان عن يدي سمير** "[3]، فالشعبان هما الضحية، والقاتل هو المؤسسة العسكرية، ومن يقف وراءها.

ــ البعث:

عمدت الرواية إلى فكرة البعث من جديد لجبهتي الصراع، وذلك تحويلا لزاوية الرؤيا لحل الصراع: فــ " حسن الكسيح " الذي مثّل حال العجز للذين بقوا في وطنهم، بعثه الكاتب ليمثل حال الثورة، وليعلن عن استلام راية الفعل وزمام المبادرة في العمل الثوري ضد الاحتلال، وذلك عبر العملية الفدائية التي قام بها في تل أبيب، التي تبناها السارد. كذلك الأمر بعث أوري الذي عبرت إيلانة من خلال بعثه عن فكرة الاعتراف بوجود الآخر لضمان الحياة للذات.

3: 1: 2: الصورة الأخيرة في الألبوم[4]

---

[1] ــ ينظر: السابق. ص 100.

[2] ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 65.

[3] ــ السابق. ص 89.

[4] ــ **أبرز المقالات والدراسات التي أنجزت حول الرواية:**

- في **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". نجد المقالات التالية:
  ــ شلحت، أنطوان: **الصورة الأخيرة في الألبوم ــ الخيار الإنساني**. ص 207 ــ 220.
  ــ أبو بكر، وليد: **سميح القاسم في روايتين ــ بأية لغة يكون الحوار**. ص 307 ــ 314.
  ــ حجار، بسام: **الصورة الأخيرة في الألبوم ــ قصة المسار الطبيعي للصراع**. ص 301 ــ 306.
- الأسطة، عادل: **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913-1987**. ص 97، 101، 106،107، 108، 109.
- عودة، خليل: ***اليهودي في رواية سميح القاسم " الصورة الأخيرة في الألبوم***. ص 89 ــ 104.
- الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص 152 ــ 158.
- قاسم، نادر جمعة: **التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (1967-1993)**. (رسالة دكتوراة غير منشورة) الجامعة الأردنية. عمان. 1993م. صفحات متفرقة.
- أبو النجا، حسين: **اليهودي في الرواية الفلســطينية**. الجزائر: منشورات رابطة إبداع الثقافية. 2002م. وهــي رسالة دكتوراة لم أطلع عليها، وأشار إليها: الأسطة، عادل: **اليهود في الرواية العربية " جدل الذات والآخر** ". رام الله ــ فلسطين: الرقمية للنشر والتوزيع الإلكتروني. 2012م. ص 137. وينظر: أبو النجا، حسين: **الغانية**

رواية سميح القاسم الثانية، وهي ثانية ثلاثيته في تناول الصراع العربي الإسرائيلي، كتبها بعد عامين فقط من كتابة روايته الأولى. فهل تعد هذه الرواية، بناء على تقارب الزمن الكتابي للروايتين، امتدادا موضوعيا لفكرة الأولى؟ وإذا كانت الأولى قد ركزت في أحداثها وحبكتها على فكرة اللاوضوح المتجسدة في الليلك، وصولا إلى انبجاس ضوء الأمل في عودة " دنيا " واللاجئين، من طريق النضال نفسه الذي خطه " حسن " المنبعث من كساحه. ومن تغير كنه فكرة الصراع، التي رسمتها " إيلانة " بتمردها على السلاح والقتل والدم، وإعلانها إمكانية الحياة للشعبين، فهل ستتمكن هذه الرواية من تجسيد واقع الصراع؟ وما هو المنطلق الفكري الذي سترتكز عليه في ذلك؟ ومن أي زاوية ستنطلق؟ وهل ستشكل أحداثها بعدا جديدا في تفكيك، وإعادة تركيب جبهتي الصراع، وصولا إلى أمل جديد في الخلاص؟

بين يدي الرواية:

تحكي الرواية قصة عائلة فلسطينية تحيا في المناطق المحتلة عام 1948: رب الأسرة محمد العبد الله مات نتيجة وقوعه من إحدى العمارات في نتانيا، بعد تحوله من مزارع إلى عامل بناء. والابن الأكبر " أمير " لا يجد عملا له سوى في المطاعم الإسرائيلية، رغم حصوله على شهادة الماجستير في العلوم السياسية. والابن الآخر للعائلة " علي "، ترفض الجامعات الإسرائيلية أن يدرس فيها الطب، رغم حصوله على ترتيب الأول بين زملائه في امتحان الثانوية العامة (البجروت). فكيف استطاع القاسم توظيف هذه المعطيات لكشف حقيقة الصراع؟

اليهودية في الرواية الفلسطينية. دنيا الرأي. 10. 10. 2005م. حيث يبدو أن مقاله مقتطع من رسالته آنفة الذكر. (http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2005/10/10/29285.html)

- العيلة، زكي: **الآخر اليهودي في رواية سميح القاسم الصورة الأخيرة في الألبوم**. موقع دنيا الرأي. 7. 5. 2005م.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2005/05/07/21374.html
- دوابشة، محمد أحمد عبد الرحيم: **الخوف من الآخر عند سميح القاسم ــ قصة "الصورة الأخيرة في الألبوم نموذجاً"**. ديوان العرب. 2. 10. 2007م.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article10676 =
- حميد، حسن: **قصيدة سالت أحزانها عن حدود أسطرها**. موقع نور الأدب. 27. 8. 2010م.
http://www.nooreladab.com/vb/showpost.php?p=85917&postcount=1
- العيلة، زكي: **صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد عام 1967 م**. البيرة، مركز بيت المقدس للآداب والترجمة. 2007م. ص 67، 68، 75، 76، 77.
- القزق، عمر: ***ملعقة سم صغيرة، ثلاث مرات يوما.. في ظلال الثلاثية.. لسميح القاسم***. مرجع سابق.
- القاسم، نبيه: **سميح القاسم مُبْدع لا يَستأذنُ أحَدًا**. ص 277 ــ 318.

**** التمييز العنصري:**

تعد مسألة التمييز العنصري المرتكز للرواية؛ فاليهود أنفسهم قد هاجروا إلى أرض اللبن والعسل، أرض الميعاد، النقية من غير جنسهم، أو ما يعرف ب (الجوييم)، ووجود العرب فيها شكل انتكاسة للتطلع العنصري الصهيوني، فالدعاية الصهيونية قامت على الدعوة " **إلى أرض اليهود.. وها هي دولة اليهود مليئة بالعرب.. أرض إسرائيل !** "[1]. ولما كان وجود الفلسطينيين، الذين بقوا في وطنهم، واقعا مرفوضا ومنافيا لنقاء دولة إسرائيل عرقيا، فقد عمل الاحتلال على تضييق الخناق، ما أمكن، عليهم؛ وذلك بغية تهجيرهم. ومن هذا المنطلق نسج القاسم أحداث روايته، التي أفصح من خلالها عن أنواع التمييز، التي يمكن إجمالها بما يلي:

أولا: التمييز العنصري ضد الفلسطينيين:

عبرت الرواية عن أشكال التمييز العنصري، عبر النماذج الحياتية، التي تنطق بلسان حالها، بما يلي:

ـــ استلاب الحق في تملك الأرض:

أظهرت الرواية سياسة دولة الاحتلال، وسعيها الدؤوب إلى مصادرة الأراضي الفلسطينية، حيث استولت، وفق إحصائية استند عليها السارد، على معظمها[2]. وفي هذا المقام أبرزت الرواية حال المزارع محمد العبد الله كنموذج وقع عليه ظلم الاحتلال، فقد " **صادرت الحكومة القطعة الخصبة من أرضهم وما ظل منها لا يكفي لدفع ضريبة الأملاك المفروضة عليهم** "[3]. الأمر الذي دفعه إلى التحول من مزارع صغير إلى مهنة البناء، التي لقي فيها حتفه؛ حيث وقع من سقالة البناء في الطابق الرابع من إحدى بنايات نتانيا على أرجوحة معدنية منصوبة حديثا للترويح عن أطفال اليهود.[4] ومسألة الاستيلاء على أرض العرب، تقرن بأية علاقة تقام بين شاب عربي وفتاة يهودية، كما يرى الحاج أبو سالم حين يبصر (روتي) بصحبة أمير: " **هذه السائبة حطت عينها على شقفة أرض في هذا البلد!** "[5].

---

[1] ـــ القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**. رام الله: ـــدار الكاتب. 1979م. ص 27.

[2] ـــ ينظر: السابق. ص 43.

[3] ـــ السابق. ص 19.

[4] ـــ ينظر: السابق. ص 19، 20.

[5] ـــ السابق. ص 61.

ــ استلاب الحق في العمل:

يُحرم أمير من التوظيف في ملاحق السلك الدبلوماسي الإسرائيلي، فحالة التمييز هذه جعلته يرى أن السفارات الإسرائيلية ليست له، فهي خاصة باليهود، وحكر عليهم[1]، الأمر الذي يضطره للعمل في مطعم في تل أبيب، حيث " **أن معظم شغيلة المطاعم من العرب** "[2]. وحتى تشغيلهم في هذه المطاعم هو مرفوض من عامة اليهود، ويشكل حالة خجل لمشغليهم: " **اخجل من نفسك! ألا يكفي أنك تشغل العرب** "[3]، وهو منوط بالمنفعة المادية لمشغليهم؛ " **أحرج البالابوس فتلفت حواليه وكأنه يعتذر: ــ أنا أشغلهم لأنني أربح من عملهم** "[4]، مع قناعة اليهود بأن العرب لا يصلحون لهذه المهنة: " **أنتم لا تصلحون حتى لمهنة غرسون!.. يا إلهي! ماذا نستطيع أن نفعل بكم؟!** "[5].

ــ استلاب الهُوية:

يلجأ إبراهيم إلى تغيير اسمه داخل إسرائيل من إبراهيم إلى (أبراهام)؛ خشية تعرف زبائن المطعم على انتمائه العرقي، الشأن الذي سيفقده مصدر رزقه[6]. ولهذا يتكلم بالعبرية: " **ــ كين أمير. ما أتا روتسي؟**"[7]، في حين أن اليهود لا يتكلمون العربية في المناطق العربية: " **في تل أبيب نتكلم العبرية بطلاقة، فلماذا لا تتكلمين العربية في بلدنا، ولو ببطء؟** "[8]. فاللغة العربية كما العرب عند اليهود؛ لغة دونية لا تدرس في مدارسهم[9]، في حين أن تدريس اللغة العبرية، وتاريخ اليهود وأدبهم هو فرض في المدارس العربية[10].

ــ استلاب الحق في التعليم المميز:

أبرزت الرواية، وعبر العرض الإحصائي، أن اليهود ينتهجون سياسة تجهيل العرب على المستويات كافة؛ حيث تفتقر مدارسهم إلى أكثر من 5000 غرفة، ولا تشكل نسبتهم في الجامعات أكثر من 1.5%، بينما تقارب نسبتهم 15% من مجموع سكان إسرائيل[11]. ساعين أن

---

[1] ــ ينظر: القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**. ص 7، 8.

[2] ــ السابق. ص 30.

[3] ــ السابق. ص 26.

[4] ــ السابق. ص 27.

[5] ــ السابق. ص 30.

[6] ــ السابق ص 24.

[7] ــ السابق. ص 25.

[8] ــ السابق. ص 64.

[9] ــ ينظر: السابق. ص 64.

[10] ــ ينظر: السابق. ص 12.

[11] ــ ينظر: السابق. ص 31.

يكون العرب مجرد " **حطابين وسقاة ماء** "[1]. وإذا كان لا بد من منح فرص للتعليم الجامعي، فلكي يخدم سياسة الدولة: " **لقد درست حتى الثالثة صباحا لاستوعب الخواجا بيالك والخواجا بيرتس** "[2]، أو في تخصصات لا طائل منها: " **ماذا تفعل بشهادة الماجستير التي حصلت عليها من الجامعة العبرية في (يروشلايم)؟ لا تتسرع. لن تقذف بها إلى المرحاض فهي ليست صالحة حتى كورقة تواليت! من أجل ماذا العلوم السياسية؟ للعمل الدبلوماسي؟ لا بأس عليك، ها أنت سفير متجول لدى البطالة. سفير متجول لدى اليأس والمرارة** "[3]. أما في ما يتعلق بالتخصصات ذات الشأن، كالطب مثلا، فهي حكر على اليهود؛ فعلي الأول بين أقرانه في امتحان البجروت لا يحق له دراسة الطب في الجامعات الإسرائيلية كافة[4]، الأمر الذي جعله يهرب إلى سوريا من أجل الدراسة، فقتله الإسرائيليون.

ثانيا: التمييز العنصري ضد اليهود الشرقيين:

أبرزت الرواية أيضا التمييز بين اليهود الغربيين والشرقيين، ويوضح ذلك قول والد روتي مخاطبا إياها: " **حسنا لا تتزوجي الضابط يورم.. ابحثي لك عن شاعر بوهيمي تتسكعين معه في مقاهي ديزنغوف.. والأفضل أن يكون (شفارتسي خايي)[5] من هؤلاء السفاراديم الذين لا يجيدون القتال ولا يحسنون سوى التكاثر كالارانب وانتظار الصدقات من وزارة الشؤون الاجتماعية ! انظري اليهم، انظري الى شبانهم الذين يتسيبون في الشوارع، يعاكسون الفتيات ويرتكبون الجرائم ! لا يعجبك يورم ! الضابط الاشكنازي لا يعجب ابنتنا طالبة الاداب.. هيء هيء.. الى أين وصلنا؟!** "[6]، فاليهودي الشرقي، مواطن درجة ثانية.

**** الحزب الشيوعي وريادة النضال:**

هذه الرواية رواية فكرة، فقد عمد القاسم إلى بناء رؤى تفاصيل الصراع وفقا لفكر الحزب السياسي الذي كان ينتمي إليه، ووقف على أبرز المحطات الإيجابية للحزب، كمظلة سياسية يمارس العرب واليهود التقدميون من خلالها نشاطهم المناهض لسياسة التمييز العنصري. فهذا الحزب هو جزء من أممية النضال التي أطاحت بإمبراطورية القياصرة الروس، ودمرت (الرايخستاغ) على جمجمة هتلر، وحررت فيتنام، والشيوعيون هم الذين يتصدون لحكام إسرائيل

---

1 ــ القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**. ص 63.

2 ــ السابق. ص 12.

3 ــ السابق. ص 8.

4 ــ ينظر: السابق. ص 63.

5 ــ ينظر: السابق. هامش ص 78. شفارتسي خايي: حيوان أسود (بالإيديش) وتعني اليهود الشرقيين.

6 ــ السابق. ص 78.

الصهاينة[1]. فهم رائدو النضال، فـ " **لولاهم لتشرد من بقي من شعبنا. ولولاهم لما عرفت جماهيرنا كيف تناضل من أجل حقوقها القومية واليومية** "[2]. وإليهم يعود الفضل في الحفاظ على اللغة، " **فلولاهم لضاعت لغتنا العربية. تصور حياتنا الثقافية بدون صحافتهم!** "[3]. وهم الأكثر قربا إلى الجماهير: " **أما غضب السلطة**

علينا فلأننا نؤيدهم وأما غضب السلطة عليهم فلأنهم يؤيدوننا "[4].

**** التوجيه الفكري للصراع العربي الإسرائيلي:**

عمدت الرواية، ومنذ بدايتها، إلى توجيه بوصلة أحداثها نحو الفكرة التي أرادها القاسم في تفسير الصراع، وقد اختار في ذلك عائلتين في واقعين متناقضين: الأولى فلسطينية، مارس الصهاينة ضدها شتى أصناف الاضطهاد اللاإنساني؛ من احتلال للأرض، ومصادرة ما تبقى منها، وموت الأب في عمل فرض عليه، وحرمان الأبناء من التعليم والعمل. وهذه العائلة، رغم ذلك، لم ترفض الآخر اليهودي؛ فأم أمير قد رحبت بروتي في أثناء زيارتها: " **أهلا وسهلا يمه.. بيتنا مفتوح لكل الأوادم.. ليش لا؟ أصابع ايديك مش مثل بعضهم.. الدنيا ملانه ملاح وعاطلين** "[5].

أما العائلة الثانية، فهي عائلة يهودية من أصل غربي (أشكنازي)، رب الأسرة فيها ضابط على الحدود السورية، ذو خلفية يمينية متطرفة، يدّعي التحضر، وفي حقيقته يسعد لقتله الفلسطينيين، لدرجة أنه يضع صورهم في ألبوم خاص به، وعنصري ينظر باحتقار للعرب، ولليهود الشرقيين. أما الأم فهي رغم تحضرها فقد بدت سلبية؛ إذ لم تبد أي نوع من الاعتراض على سلوك زوجها. وثالث العائلة الفتاة روتي، طالبة الآداب المضللة، التي قام السارد من خلالها، وبمساندة الشيوعي عبد الرحيم، بإماطة قناع الحرية والديموقراطية عن وجه إسرائيل: " **منذ تعلمت القراءة وأنا أقرأ في الصحف أن العرب يعيشون في إسرائيل حياة أفضل من حياة اخوانهم في البلاد العربية، هذا ما أسمعه طيلة الوقت في الاذاعة هذا ما شاهدته دائما على شاشة التلفزيون** "[6]. ولكن لديها، رغم ذلك، قابلية للفهم والتحول، فقد عادت إلى المطعم لتصالح لتصالح أمير، بعد إهانة أبيها له[7]. واستطاع أمير أن يغير توجهاتها وأفكارها بعد اطلاعها على حقيقة الصراع، وبعد زيارتها لقريته، فـ " **بمقدار ما تتوثق علاقتها بهذا الشاب العربي،**

---

[1] ــ ينظر: القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**. ص 18.

[2] ــ السابق. ص 23.

[3] ــ السابق. ص 23.

[4] ــ السابق. ص 23.

[5] ــ السابق. ص 62.

[6] ــ السابق. ص 41.

[7] ــ السابق. ص 38.

تتضعضع ثقتها بالمسلمات العديدة التي حشوا رأسها بها من البيت الى حديقة الاطفال الى الجامعة "[1]، الأمر الذي جعلها تهزأ من ألبوم أبيها، ومن بطولاته التي سببت لها صدمة عصبيه حين قرأت نبأ قتله عليا. وهنا يصل السارد إلى قمة التوجيه في الصراع، وذروة الكشف عن كنهه، حيث تموت روتي آملة أن تكون صورتها الصورة الأخيرة في ألبومه: " **يتململ جسد روتي ".. الومضة الأخيرة قبل أبد العتمة.. تحول عينيها ببطء وقسوة نحو حقيبة يدها.. تخرج " روتي " بطاقة هويتها.. تنزع صورتها من الهوية.. توجه الصورة نحو والدها كإصبع الاتهام.. انها تقول شيئا ما.. وقبل خمود الرمق الاخير كانت " روتي " قد أتمت عبارتها: لتكن.. هذه.. الصورة.. الاخيرة.. في الالبوم ! "**[2].

وبهذا فقد استطاع القاسم أن يخطو خطوة جديدة؛ فإذا كانت إيلانة قد امتلكت إرادة القول في التحريض ضدّ سياسة الاحتلال، فإن روتي قد امتلكت إرادة الفعل تعبيرا عن رفضها لتلك السياسة، هذا ناهيك عن الدخول إلى قلب المجتمع اليهودي، وبيان حالات التمييز العنصري الداخلي لديه، لتتضح بذلك معادلة الصراع بمعسكريها: الخير والشر.

3: 1: 3: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا[3]

الرواية الثالثة لسميح القاسم، صدرت عام 2011م، أي بعد 32 عاما من إصدار روايته الثانية، فما هو الجديد في هذه العودة؟ وهل تُعد استمرارا للروايتين السابقتين من حيث الموضوع؟ وإن كانت كذلك، فما الذي غفلت عنه الروايتان السابقتان وأراد القاسم تقديمه للقارئ؟

تُعد هذه الرواية، من حيث الزمن الروائي استمرارا لما سبقها، فهي تتناول فترة الستينيات من القرن المنصرم، وتحديدا فترة ما قبل حرب عام 1967م، وهي من حيث الموضوع تسير على المنوال نفسه الذي نسجته الروايتان السابقتان في الكشف عن حقيقة الصراع العربي الإسرائيلي.

---

[1] ـــ القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**. ص 59.

[2] ـــ السابق. ص 97، 98.

[3] **ـــ أهم المقالات التي أنجزت حول الرواية:**

- نبيه، القاسم: **سميح القاسم في: " ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً "** حكاية أتوبيوغرافية. حيفا. الجبهة. (1 ـــ 3). 10. 9. 2011م. http://www.aljabha.org/?i=62564 و (4 ـــ 4). 22. 10. 2011م. http://www.aljabha.org/?i=63398
- الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً***. مرجع سابق.
- القزق، عمر: ***ملعقة سم صغيرة، ثلاث مرات يوما.. في ظلال الثلاثية.. لسميح القاسم***. مرجع سابق.
- الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات المؤلف والرّاوي والبطل وزمن الكتابة***. مرجع سابق.
- القاسم، نبيه: **سميح القاسم مُبْدع لا يَستأذنُ أحَدًا**. ص 147 ـــ 177، 277 ـــ 318.

والسؤال الذي يفرض نفسه من منطلق الترابط بين الروايات الثلاث، هو: ما الجديد الذي قدمته في رؤيتها للصراع وحله؟

رؤية الصراع في الرواية:

تتعاظم فكرة الصراع في هذه الرواية، ففي الوقت الذي تزيد فيه سلطة الاحتلال من بطشها وعنصريتها، تُظهر في الجانب الآخر ازديادا وتوسعا في مساحة التأييد للموقف الفلسطيني، فكما تظهر الرواية إسرائيليين عدائيين ينطلقون من خلفيات يمينية عنصرية متطرفة، فإنها تبرز إسرائيليين طيبين ينطلقون من خلفيات يسارية مساندة. وستكتفي الدراسة بإظهار موقف الفتاة اليهودية " نوريت " من الصراع.

يتعرف مأمون، بطل الرواية، إلى نوريت الفتاة اليهودية البولندية، عن طريق صديقه الممثل المسرحي (عوديد) ونوريت يتيمة لأب (نفتالي) قتله النازيون في الحرب العالمية الأولى، ولأم (مريم) عملت، بعد مقتل زوجها، طبيبة في إسرائيل. ونوريت إذ لا تعد صبرا / مواليد البلاد، إلا أنها، لصغر سنها حين وصولها فلسطين، تلقت تربية صهيونية، كغيرها من فتيات وفتيان اليهود. يؤثر مأمون الصحافي في نوريت عقلاً وقلباً، فتعشقه وتبادله الحب، جنباً إلى جنب في تبنيها أفكاره " **ماذا تريدون؟ نحن طردناهم من البلاد، وأقمنا دولتنا على أنقاضهم هذه حقيقة وليست خيالاً... لكنهم يظلون في نظر العالم الكبير أصحاب قضية عادلة، ولا تكرروا على مسامعي هذه الكليشية الصدئة.. كل العالم ضدنا.. كل العالم يكره اليهود، كل الناس لا ساميون... لا أريد الإصغاء للكلام الفظيع عن الأرض بلا شعب، لشعب بلا أرض... نحن أقمنا دولتنا، ولن يتحقق لنا العيش بسلام ما لم نعترف لجيراننا الفلسطينيين بحقهم في تقرير مصيرهم وإقامة دولتهم** "[1]. ولطالما سبب لها اعتقال مأمون حالة نفسية، وموقفاً مناهضاً لسياسة الاحتلال، فآلته " **تطحن حياتها حين تطحن حياة حبيبها** "[2]؛ الأمر الذي جعل ردة الفعل تتعاظم لديها في الاعتقال الأخير، من التحريض الموازي بالقول إلى التوقيع بدمها وروحها رفضاً بالعمل " **صديقتك هذه، ورفيقتك في التنظيم السريّ، رصدت رتلاً من الدبابات المتدربة، جنوبي حيفا، على المشاركة في عرض عيد الاستقلال. وحين واتتها الفرصة، عبأت سيارتها بصفائح**

---

[1] ـــ القاسم، سميح: **ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا**. فلسطين. كفر ياسيف. منشـــورات دار الحقيقـــة. 2011م. ص 126/125.

[2] ـــ السابق. ص 131.

البنزين، وانطلقت بسرعة جنونية نحو رتل الدبابات، حتى اصطدمت بواحدة منها وحولتها إلى كتلة من نار... احترقت الدبابة. واحترقت سيارة صديقتك. واحترقت صديقتك أيضاً "[1].

اعتمادا على ما ورد، فإن حل الصراع المقترح يتمثل بالتالي:
لم تأت الرواية على الذات القومية قدر تركيزها على تصوير الآخر اليهودي، كأنها موجهة له، لا للقارئ العربي الفلسطيني. وتقدم الرواية نماذج يهودية متعددة، منها اليهودي الاشتراكي، الذي يقرّ بحق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، ومنها الفتاة اليهودية، التي لا تبدو صورتها صورة نمطية، فلا تظهر فتاة عاهرة، أو فتاة تعمل لصالح جهاز المخابرات من أجل إسقاط الفلسطيني، أو الاستيلاء على أرضه، إنها هنا تدعو للتعايش، ورفض سياسة الاحتلال.

[1] ــ القاسم، سميح: **ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا**. ص 134.

3:2: روايات علي الخليلي:

3:2: 1: تجربة الاعتقال في رواية المفاتيح تدور في الأقفال[1]

- **بين يدي الرواية:**

يدلف السارد إلى الرواية من خلال تتابع مجموعة من الأمثال الشعبية، بحيث تشكل اختصارا وتنويرا للأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لفترات الحكم العثماني والانتداب البريطاني والوصاية الأردنية والاحتلال الإسرائيلي، وحالات المقاومة والخيانة في فلسطين، على نحو: " **انجليز. العرب جرب. الدنيا قائمة والعرب نائمة. طز. مشايخ وزعامات. تحت اللفة، ليرات ملتفة. الموت ولا المذلة. حط راسك بين الرؤوس وقل يا قطاع الرؤوس. والهريبة ثلثا المراجل. واشتدي أزمة تنفرجي. ويا خسارتك يا عز الدين. فلسطين فلسطين، بيعوك البيّاعين. وصهيوني دبّر حالك، نفدوا الثوار. وطاخ طيخ، طيخ طاخ. فشك مبرّد والبارودة عثمنليّة. ويا حاج أمين تع شوف هالحالة، من بعد القمح أكلنا نخالة** "[2].

ثم ينتقل السارد من العام إلى الخاص، في استطراد سريع لمعاناة الجد بعجر عبد الفتاح، بائع الكسبة في سوق البصل بنابلس، الذي تُحكى في بطولته الخوارق، إلا أنه سجن عند العثمانيين، وقطعوا جزءا من لسانه، وابنه حمدان الفران، الذي باع أساور امرأته، واشترى بثمنها مسدسا نصف جولد، فيسجن لدى النظام الأردني، ويموت قهرا في فرنه؛ بسبب الظروف المعيشية، وخال الأم عبد الجليل، الذي قدم إليهم من الريف، واستشهد مقاوما للنظام نفسه، والحفيد محمد حمدان بعجر عبد الفتاح، بطل الرواية، الذي قاوم الاحتلال الإسرائيلي، وسجن بأحكام فعلية وإدارية متتالية، وصلت مدتها ثماني سنوات.

---

[1] ــ **أهم المقالات والدراسات التي تناولت الرواية:**

- الأسطة، عادل: **اللغة، المكان، نمط القص.. وأشياء أخرى ــ قراءة في الرواية الأولى لعلي الخليلي**. مرجع سابق.
- صالح، فخري: **في الرواية الفلسطينية**. ص 62 ــ 68.
- القاسم، نبيه: **في الرواية الفلسطينية**. ص 17 ــ 27.
- قاسم، نادر جمعة: **التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (1967-1993)**. صفحات متفرقة.
- جعيد، عبد الرحمن علي عبد الرحمن: **علي الخليلي أديبا**. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2006م.

[2] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. القدس: منشورات صلاح الدين. 1980م. ص 6 ــ 8.

وتتسع دائرة الرواية، بحيث تتناول، بين صفحاتها، واقع الاحتلال، وأحوال المقاومة، وظروف الاعتقال، وحكايات المعتقلين، والفئات المستهدفة، وعلاقات السجناء بالسجن والسجان، وعلاقتهم بأنفسهم وبالخارج.

- **السجن والأدب:**

يميز عادل الأسطة، في مقال له عن أدب السجون، بين أديب وأديب: أديب كتب عن السجن من الخارج، وأديب كتب عن السجن من الداخل، وهو في الأصل يكتب الأدب، وأديب كتب من الداخل أيضا، ولكن قريحته الأدبية تولدت في السجن، فكتب شعرا أو رواية أو غيره، ولم يكن في الأصل أديبا. ثم يطرح في المقال نفسه سؤال القيمة؛ بمعنى: هل يوجد لتلك الأعمال الأدبية التي تناولت موضوع السجن قيمة فنية وجمالية إلى جانب قيمتها التوثيقية والاجتماعية، تضاف للرصيد الأدبي المحلي والخارجي في الموضوع ذاته؟[1].

في هذا الإطار فإن الدراسة ستكتفي، في هذا الفصل، بتناول القيمة التوثيقية لهذه الرواية التي كتبها أديب له باع في الأدب، قبل دخوله السجن. فكيف صور السارد/ البطل، ومن خلفه المؤلف[2] واقع السجن؟ وهل تعد الكتابة عن السجن من الداخل، بناء على التجربة الذاتية للكاتب، كشفا موضوعيا دقيقا للمكان وظروفه وأحوال نزلائه ومرجعياتهم وتحدياتهم وتوجهاتهم؟
سيتم تناول كل ذلك من خلال الزوايا التالية:

- **الخلفيات النضالية لمحمد حمدان بعجر:**

يظهر تسلسل الأحداث " **أن الصفحات السبعة الأولى من الرواية مخصصة للحديث عن امتداد البطل محمد حمدان بعجر ــ العائلي. وهي بمعاناتها المزدوجة: الطبقية والوطنية عامل مساعد من العوامل التي ستدفعه لاحقا لممارسة النضال** "[3]. فقد تجسدت الخلفية الطبقية في تلك الأمثال التي تظهر الصراع الطبقي داخل المدينة، حيث أن " **كل مثل يرتبط جدليا بمثل آخر، تماما كما يربط الصراع بين طبقة وأخرى** "[4]، ثم حياة الفقر التي فرضت عليه أن يكون رجلا عاملا في سن العاشرة، والنظرة الدونية التي طالما تلقاها من الأغنياء، فهو أجير الفران الذي يجوب

---

[1] ــ ينظر: الأسطة، عادل: **أدب السجون**. موقع " فيصل " الإلكتروني. 17. 7. 2011م.
http://www.faisal.ps/print.php?artId=1629

[2] ــ يشير التقاطع بين الرواية وكتاب السيرة الذاتية للمؤلف " **بيت النار** " أن السارد/ البطل هو نفسه المؤلف علي الخليلي. ينظر في ذلك الفصل الرابع من هذه الدراسة.

[3] ــ الأسطة، عادل: **اللغة، المكان، نمط القص... وأشياء أخرى ــ قراءة في الرواية الأولى لعلي الخليلي**. مرجع سابق.

[4] ــ الخليلي، علي: **التراث الفلسطيني والطبقات**. بيروت: دار الآداب. ط1. 1977م. ص 8.

الشوارع، بملابسه المهترئة والمرقعة، في الحر والبرد؛ ليوصل الخبز إلى الأغنياء، فتكون ردة فعلهم إزاءه: " **طردوني من الباب حتى لا أوسخ البلاط النظيف** "[1]، ولتكون ردة فعله إزاءهم: " **ملعون أنت يا باشا. ملعون في القصر وفي القبر. أمك زانية الجنود يا باشا. وأبوك مركبة الأمير** "[2]. ثم فوق ذلك مخافته من ردة فعل أبيه، حين يضرب أولادهم المخانيث، فهو " **يرهب هؤلاء الناس، ويحاول أن يتدبر لقمة خبز لنا من بين أنيابهم، فيغضب ويهلك ويخفي موته المتكرر تحت قبضته الخشنة** "[3]، لينتج عن ذلك كله" **كراهيتي الشديدة لأغنياء مدينتا إلى حد الحقد** "[4].

وتتراكم فوق الحقد الطبقي الخلفية الوطنية؛ فللعائلة امتداد في النضال والسجن والشهادة. ويلي ذلك احتلال عام 1967 بقمعه وقهره. وبناء على ذلك، فإن امتداد الظلم الطبقي، واستلاب الهوية الوطنية، الذي تراكم زمنيا على امتداد الاسم الثلاثي لشخصية محمد حمدان بعجر، " **يجد محمد نفسه أمام خيار واحد هو المقاومة** "[5].

- **السجن لفترات مختلفة بتهم متنوعة:**

نتيجة للخلفيات السابقة، كان من الطبيعي أن يتجه محمد نحو المقاومة، فيسجن ست شهور بتهمة رشق الحجارة، وست أخرى؛ لأنه ناقش برجولة جنديا في الشارع رافضا أن يطأطئ له رأسه، ثم سنتين أخريين بتهمة توزيع المناشير.

وفي الوقت الذي تسلط الرواية فيه الضوء على أساليب التحقيق، والضغط النفسي والجسدي الذي يمارسه الاحتلال ضد المعتقلين، وتظهر إرادة الفلسطيني في التحدي والثبات، فإنها لم تتناول حياة محمد داخل السجن خلال فترات حكمة، بل تكتفي بأن تجعل منها مرحلة عبور نحو حياة نضالية جديدة، تتوحد فيها الأيدي المقهورة، بأساليب وأدوات جديدة مبتكرة.

وتكتفي الرواية في هذا الإطار بتوجيه رسالتين مهمتين إلى القارئ الفلسطيني: تتعلق الأولى بالغرامات المالية، التي يدفعها السجين مقابل الإفراج عنه، فقد عدتها الرواية نوعا من الخيانة: "**أحسست أنني أخون بلدي وقضيتي إذا وافقت على دفع فلس واحد لهم** "[6]، والثانية تتعلق

[1] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 19.

[2] ــ السابق. ص 19.

[3] ــ السابق. ص 14.

[4] ــ السابق. ص 14.

[5] ــ الأسطة، عادل: **اللغة، المكان، نمط القص... وأشياء أخرى ــ قراءة في الرواية الأولى لعلي الخليلي**. مرجع سابق.

[6] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 36.

بتطوير أساليب النضال عبر أدوات بسيطة، يمكن الوصول إليها بسهولة: " **القنبلة زجاجة فارغة وحفنة من الزيت وعود ثقاب** "[1].

- **السجن الإداري:**

ركزت الرواية على هذه الفترة، التي تبلور فيها وعي بطلها، فقد احتلت ثلثي مساحتها، وقد أظهرت الرواية من خلالها مجموعة من العلاقات، التي سيتم تناولها على النحو التالي:

ـــ السجين والمكان:

أظهرت الرواية مدى الضغط النفسي والمعاناة الجسدية التي يتلقاها المناضلون في سجون الاحتلال، فبالإضافة إلى زنازين التعذيب في فترة التحقيق، والأدوات المستخدمة فيها، والتي لا تمحى صورتها من ذكرى كل من مورست عليه، فإن غرف السجن التي يقضي فيها السجين مدة حكمه لا تقل عن الزنازين بؤسا؛ فعدد المعتقلين في الغرفة الواحدة يفوق الخمسين، ينامون متراصين في حالة من الاختلاط بين الرؤوس والأرجل، طعامهم قليل وسيئ، تمنع عنهم الصحف إلا صحيفة الأنباء الناطقة باسم الإسرائيليين، مدة خروجهم لساحة السجن (الفورة) لا تتعدى النصف ساعة يوميا، غرفهم مضاءة طوال الليل، معرضون للتفتيش كل وقت، يحبس المناضلون الأحداث في غرف المتهمين بتهم أخلاقية، ويحبس النشيطون في غرف انفرادية، ظروف وحياة لا تتوافق مع الحد الأدنى مما تنص عليه القوانين الدولية، هذا ناهيك عن تمديد الاعتقال الاداري كل ستة شهور لأولئك الذين ليس لديهم ملف اعتراف، على غرار محمد الذي مدد له إداريا عشر مرات.

ـــ السجين والسجان:

ومن جانب آخر فقد ركزت الرواية على إرادة السجناء، فالسجون التي أراد الإسرائيليون من خلالها كسر شوكة المناضلين، وقال فيها ديان أنها " **وردة سوف يشمها كل الفلسطينيين في الأرض المحتلة** "[2]، حولها السجناء إلى " **قنبلة تتعلم الانفجار وحدها في الوقت المناسب** "[3]. فأضحت قاعدة ثورية، يتلقون داخلها، عبر جلساتهم ونشراتهم السرّيّة، أنواع التثقيف التنظيمي والسياسي، ويناقشون أوضاع الوطن والثورة، ودور الكادحين والمرأة في النضال، الأمر الذي جعل السجن ليس متمما للثورة فقط، بل رافدا أساسيا في تسريع انتشارها وتطوير أدواتها؛ فالمعتقل الذي خُطط لهزم نفسيته، ووأد نضاله بعد تجربته الأولى، تراه يخرج من السجن أشدّ

---

[1] ـــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 37.

[2] ـــ السابق. ص 59.

[3] ـــ السابق. ص 59.

ثورة وأكثر تحديا، وهنا مكمن المفارقة؛ فـــ " **المناضل الصامد هو بالتحديد، فجيعة الجلاد المتسلط والمشحون بالموت والخراب** "[1]، لذا فقد بدا المحقق في نهاية الرواية، لحظة خروج محمد من السجن، مرتعدا مهزوما.

ــ علاقة السجناء فيما بينهم:

لم تتعمق الرواية كثيرا في تناول الوضع الداخلي بين السجناء، واكتفت بالإشارة إلى قدرتهم على تحويل السجون إلى قلاع ثورية، تُزرع فيها ثقافة النضال لتنبت غرسا في الخارج، بحيث يصبح للسجين المفرج عنه تأثير أعمق بين الجماهير، وأشد على الاحتلال، فمحمد نفسه كانت تتعاظم ردة فعله إزاء الاحتلال بعد كل مرة يخرج فيها من السجن، ومروان الأبكم والأخرس الذي سجن مدة أسبوع، عاد إلى السجن مرة أخرى بتهمة إدخال مسدس عبر الجسر، حفر له داخل كتاب، ولما حكم عليه خمس سنوات، كانت ردة فعله أن " **أشار بإصبعه الوسطى إلى القاضي المثقل برتبه العسكرية. فاعتبرت المحكمة ذلك إهانة لها، وأضافت بكامل قضاتها للحكم خمس سنوات أخرى** "[2]، وما كان له أن يقوم بذلك لولا ثقافة السجن التي جعلته يعلو على الجلاد.

وفي هذا الإطار، فإن طبيعة الحياة التنظيمية التي كانت تسود السجون في نهاية السبعينيات من لجان تنظيمية وثقافية وأمنية داخل كل فصيل، ولجان نضالية تشترك فيها الفصائل، بحيث تجسد الواقع الفعلي لمنظمة التحرير في الخارج، بل تتفوق عليه في كثير من الأحيان، وعلاقة السجناء مع العملاء، وكيفية التعامل معهم، كل ذلك لم تشر له الرواية، واكتفت بالإشارة إلى الجلسات والنشرات الثقافية، والمرور سريعا على تشتيت إدارة السجن للجنة التي أقرت الإضراب عن الطعام في سجون الوطن.

تعبر مسألة الإضراب عن الطعام، كوسيلة ينتهجها السجناء في تحقيق مطالبهم الإنسانية البسيطة، عن مدى التوافق والتلاحم بين صفوف السجناء، كما تعبر من جهة أخرى عن تلك القدرة الهائلة التي تمتلكها اللجان التنظيمية في تهيئة السجناء وإعدادهم للإضراب. كما تشكل أيام الإضراب وحدها مادة غنية جدا يستطيع الأديب أن يخرج منها برواية، ولكن الخليلي، في روايته، قد اكتفى بالطرح الجزئي دون الإعلان عن التفاصيل.

ثم أن هناك مسألة الحديث عن البطولات، فقد ركزت الرواية على بطولات المناضلين خارج السجن أكثر من داخله؛ فأفاضت في الحديث عن مروان العكاوي ماسح الأحذية، الذي قتل

---

[1] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 39.

[2] ــ السابق. ص62، 63.

ضابطا كبيرا في المخيم، وضرار كامل القاص الناشئ، وصانع المكانس البيتية، الذي انفجرت في يديه عبوة ناسفة شوهتهما، وعصام، العتال في أسواق القدس الغربية، الذي فجّر عبوة ناسفة، وفرّ إلى لبنان، ليعود إلى فلسطين سجينا، بعد إصابته وأسره في اشتباك على الحدود. في حين أن أعمال البطولة داخل السجن لا يكاد يشار إليها، وكأنّ الكاتب قد اختزل الأبواب الستة التي أشار لها في متن الرواية، والعنوان الذي يشير إلى الجمع في المفاتيح والأقفال، وكأنه اختزلها في الباب الأول وقفله ومفتاحه، تعبيرا عن استمرار النضال بين خارج من السجن وداخل فيه، بعيدا عمّا يحصل في الأبواب الخمسة الأخرى.

وفي هذا المقام فإن نبيه القاسم يشير أن المناضلين الذين تناولتهم الرواية هم من " **أبناء طبقة واحدة، هي طبقة الفقراء المنسحقين.. وهم موزّعون بين مخيمات اللاجئين وأزقات نابلس الفقيرة** "[1]، ويطرح القاسم في الشأن ذاته الأسئلة التالية: " **لماذا اختار علي الخليلي أبطاله كلّهم من أبناء هذه الطبقة المنسحقة؟! ولماذا لم يدخل أيّا من أبناء الطبقات الأخرى، حتى ولو بذكر البعض بشكل عابر؟! ولماذا إذا ذكر هذه الطبقات شتمها أو ركّز على سيئاتها؟ هل هذا الواقع الحقيقي في الأراضي المحتلة؟ هل أراد الخليلي الانتقام لهؤلاء الفقراء المظلومين ــ على مدار كل الحكام سابقا وحاضرا ــ فجردهم من كل ما يجلب لهم الكرامة؟** "[2].

ــ علاقة السجناء مع الخارج:

بدت العلاقة بين السجن والخارج علاقة تكاملية تلاحمية، فالسجناء يصدّرون الكوادر التنظيمية، والأهالي وأزقة الفقراء وشوارعهم تحتضنهم. السجناء يخوضون إضرابهم عن الطعام، والأهالي يساندونهم بتصعيد الموقف بالقيام بالاعتصامات والمظاهرات. كذلك فإن العبوة الناسفة التي ألقاها العتال عصام في القدس، ورجله المبتورة في اشتباكات جنوب لبنان، ووجوده في سجن نابلس المركزي تعد تعبيرا عن وحدة الوطن وأبنائه في السجن والداخل والخارج، فــ " **الشعلة في الداخل، وفي الخارج، واحدة موحدة. هنا في الأرض المحتلة، وهناك في جنوب لبنان، نفس الشعلة، نفس الجسد، فإذا خيّم بعض الحزن، فهو هنا وهناك. وإذا تسرب بعض الضباب، فهو هنا وهناك أيضا**"[3]. وهذا لا يعني أن كل المواطنين يستشعرون الحزن والضباب؛ فهناك،

---

[1] ــ القاسم، نبيه: **في الرواية الفلسطينية**. ص 20.

[2] ــ السابق. ص 20، 21.

[3] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 70.

في الأعياد، " **وفد كبار التجار الذي يكتشف فجأة أن في البلد سجونا فيزورها باليمن والبركات وأسفاط الحلويات تحت مظلة مباركة ورعاية ضباط الاحتلال** "[1].

وفي قصة فاضل المستور بيان لمدى تأثير السجن على الخارج، ففاضل ذلك الشاب الفقير الذي سجن لاتهامه بشتم أحد كبار التجار المقربين للاحتلال، حين طالب بوظيفة ينقذ فيها نفسه، يصبح من التجار الكبار، ويسلك سلوكهم؛ فيضع يافطة بالعبرية على محلاته، ويمسح عنها الشعارات الوطنية، ولا يشارك في الاضراب، وينهر الأولاد المتظاهرين من أمام محلاته، وحين يتلقى تهديدا من مجهول، يتبادر إلى ذهنه زيارة صديقه القديم محمد حمدان، ليؤثر بدوره على المناضلين في الخارج، فيكفوا عنه.

ثم أن حكاية سمية الكندرجي، تلك الفتاة الصغيرة التي شاركت في المظاهرات، وضبط الاحتلال في جيب مريولها المدرسي صورة لابن جيرانهم محمد حمدان، وسجنها لمدة سنة، تعبر عن مدى تأثير بطولة السجناء في جيل الغد، وأن ذكراهم وصدى بطولاتهم يعاد خطها برسالة مفادها: أن الناس في الخارج، أيها السجين البطل " **يذكرونك أنت الفداء والثورة، يذكرونك أنت سيد الموقف، وسيّد المرحلة، وسيد الغد القادم**"[2].

[1] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 78.

[2] ــ السابق. ص 70.

3: 3: تجربة الحصار في رواية أديب رفيق محمود " الحصار"[1]

" **يا أهالي...، ممنوع التجول حتى إشعار آخر** " عبارة يستطيع الدارس اقتباسها من معظم الأعمال الروائية التي تناولت صلف الاحتلال في التعامل مع الفلسطينيين في مدنهم وقراهم ومخيماتهم. عبارة تحيل المكان إلى سجن كبير داخله مئات وآلاف الزنازين الانفرادية. هذه العبارة التي تحمل كلماتها كل معاني الكبت والحرمان وتكبيل الحركة وربط مؤشر البدء بها من جديد بيد عدو قاهر، استطاع مؤلف هذه الرواية ايجازها بكلمة " الحصار " لتكون عنوانا دالا على العبارة نفسها، وعلى مضمون الرواية. ولتحمل بذلك شمولية الموضوع الذي تتناوله الرواية، وليس مجرد حدث عابر بين صفحاتها.

بين يدي الرواية:

الحصار هي الرواية الوحيدة لأديب رفيق محمود، وقد صدرت عام 1980م، وهي تتحدث عن حصار الاحتلال الإسرائيلي لبلدة عنبتا في بداية العقد الثامن من القرن العشرين. حيث يقوم طلبة مدرسة البلدة بإحياء ذكرى عيد العمال في الأول من أيار، ويبدأ معها السارد، وهو معلم من عنبتا انتقل لتوه إلى مدرسة نور شمس، بنقل الأحداث، فقد داهمت تلك المظاهرة مجموعة من مصفحات الاحتلال، وقامت بقتل طالب وجرح آخرين واعتقال المئات ووضعهم في اصطبل محاذٍ لمركز شرطة البلدة، الذي يشرف الاحتلال عليه. ثم عمدت إلى فرض نظام منع التجول على المواطنين. يقول مؤلف الرواية في التعريف بها: " **كنت أسجل بكل صدق عبور الأضواء الكاشفة الفاحصة عبر الأزمنة الثلاثة، حاملة آلام شعبي العظيم وآماله. ومن هنا أستطيع أن أشعر أنني رقصت بعفوية في دائرتي الخاصة، ودائرة الملايين من أبناء شعبي، الذين يحلمون ويعملون من أجل تحقيق اللحظة التي تساوي العمر كله، لحظة قيام الدولة بعد هذا المخاض الطويل العسير** "[2].

فما هي تلك المشاهد التي عمدت الرواية إلى تناولها عبر الأزمنة الثلاثة في ثقل أيام الحصار؟ وكيف بدت أوضاع أهل القرية داخل تلك الدائرة التي رسمها المؤلف؟ وكيف صورت الرواية حال الاحتلال الذي يقف على تماس من تلك الدائرة، وتجوب سياراته ومجنزراته أقطارها ذهابا وإيابا؟ وهل استطاعت هذه الرواية، التي يوحي عنوانها بالشمولية، الوقوف على جزئيات الحالة، وسبر أغوارها، أم أنها اكتفت بالعنوان دون النص، لتكون عابرة كغيرها؟

---

[1] ــ **أهم المقالات والدراسات التي تناولت الرواية:**

عبر مؤلف الرواية عن عدم تناولها نقديا، وهو ما أفصح عنه في إجابته عن السؤال الحادي عشر. ينظر. ملحق رقم **(4)**. ص 305. غير أني وجدت إشارات عنها في كتاب: العيلة، زكي: **صورة الذات وصورة الآخر.** ص83، 84.

[2] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار.** فلسطين ــ نابلس: منشورات الوحدة. 1981م. ص 3.

ستكتفي الدراسة،بناء على المعطيات السابقة وأسئلتها في تناولها حالة الحصار، بالعنوانين التاليين:

**** المواطنون داخل دائرة الحصار:**

ولوجا من المفتتح إلى الأحداث التي أدت إلى سقوط الطالب " ناجح أبو العليا " شهيدا، وخطف قوات الاحتلال لجثته، ومنع ذويه وأهل بلده من دفنه نهارا، وسيطرة هالة من الحزن والسكون على القرية، أشبه ما تكون بحالة من منع التجول فرضها الناس على أنفسهم، ودفن جنود الاحتلال للشهيد ليلا، وذهاب النساء لزفة الشهيد العريس بالملابس البيض والزغاريد، وخروج موجة من الغضب من رجال القرية وأطفالها لزيارة قبر الشهيد، تحولت إلى مظاهرة ومجابهة مع الاحتلال، نتج عنها جرحى ومعتقلون جدد، دوّى صوت مكبرات الصوت: " **بأمر من الحاكم العسكري، يفرض منع التجول من الآن وحتى اشعار آخر. ومن يخالف هذا الأمر تطلق عليه النار فوراً** "[1].

من هنا يبدأ الحصار، ويدوي صوت المنع في الطرقات والأزقة مصحوبا بزخات متتالية من الرصاص، ويتراكض الناس إلى بيوتهم مذعورين، ويبدأ نقل الأحداث والأفكار والمعاناة من شباك بيت السارد، وتمتزج رائحة قهوته برائحة الماضي، وتبدأ أصابعه بتقليب الماضي في الوقت الذي تدوّر فيها لفائف تبغه. فما هي الأوتار التي أبرزها الكاتب في دائرة حصاره؟ وأي سهام خارجية صوبها الماضي والحاضر إلى مركز دائرة الحصار لتزيد من نزيفها؟ وهل نتج عن اجتماع الألم والنزف كيمياء الإرادة والأمل، أم الانكسار واليأس؟

انطلاقا مما سبق فإن السارد قد ركز في تناوله للوضع الداخلي للمواطنين المحاصرين على مسألتين، تمثلت الأولى في أثر الغيمة السوداء للحصار؛ أما الثانية فقد تمثلت في ذلك البرق الذي كان يضرب تلك الغيمة باعثا بقعا ضوئية كاشفة عن سبل النجاة، وأمل الخلاص:

الاحتلال غيمة سوداء:

أن تقفز سور بيت وتسلب سكينته، أن تسطو على بيدر وتسرق القمح والأرض معا، أن تلجم صوتا، أن تقتحم حرم مدرسة، أن تقتل بدم بارد طفلا أعزل، أن تراكم كتلا بشرية في زنزانة، أن تضرب وتبطش وتعذب، أن تفرض منع التجول والتنفس والتخيل والتأمل، تكون غيمة سوداء ذات دخان، تكون أنت الاحتلال الذي عبرت عنه رواية الحصار.

---

[1] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 18.

يعبر سارد الرواية عن تلك الحالة اللاإنسانية التي مارسها الاحتلال في عنبتا ويمارسها في كل مكان، كما يحاول من داخل بيته، ومن خلال نافذته تصوير انعكاس حالة الحصار على الناس، فهم يعيشون في حالة فزع دائم بانتظار أن تقرع البساطير الأبواب، لتعتقل فلذات الأكباد، وهم يحيون ساعات ترقب وخوف مشحونة بقوة التحدي والإرادة بانتظار ما سيحل بأبنائهم في الاصطبل، سؤالهم المرتبك الدائم: " **ما الأخبار؟** "[1]، وجوابهم الواثق المستمر: " **لن نركع** "[2].

في اليوم الأول للحصار، تلجأ الرواية إلى تصوير محاولة التأقلم المشوبة بالفزع، يخالط ذلك الفقد والحرمان؛ المؤونة تتناقص والمال المدخر قليل، الأولاد يلعبون بضجر داخل البيت، حتى ممارسة الجنس أصبحت بلا معنى؛ فـ " **ليس الحب ميكانيكا فقط، إنه عقد اجتماعي لعدة دقائق. اقتل الرغبة، اصرعها، ارفضها لو كانت شكلا بلا مضمون** "[3].

بعد مضي يوم ونصف تقريبا، ترتفع مكبرات الصوت بعبارة: " **يا أهالي عنبتا، يرفع حظر التجول حتى إشعار آخر** "[4]، عبارة تحمل دلالة استمرار الحصار، فالاحتلال لا يلجأ لرفع الحظر، عادة، إذا أراد مغادرة المكان. إذن هي نصف ساعة يفتح فيها باب القفص، يأتي السارد على دلالاتها المكتظة؛ الناس تهرول وتركض لشراء الاحتياجات، الحواس كلها تتناثر لالتقاط الأخبار، الباعة يتعاملون بثقة مع الناس، فهذا يوزن بنفسه، وذلك يسجل ما اشتراه دينا بيده، حالة قصوى من التضامن، فالوقت قصير، والمصير مجهول، ولا بد من تغيير السلوك. ثم يمنع التجول مرة أخرى، ليعود الناس إلى كبتهم، محاولين حساب الساعات بين المنع والمنع، على توقع رفع للمنع وفقا لحسبتهم، ولكن للاحتلال حسابه الذي يخيب ظنهم، ويتلاعب في نفسياتهم، ويزداد معه الضجر، فتعلو في دواخلهم مشاعر التحدي، وتهبط مشاعر الخوف، ومن خلال شباك السارد، تبدأ مشاهد اختراق المنع؛ فهذا يخرج لرعي غنمه، وتلك تخرج إلى حقلها للجلوس تحت شجرة إعتادتها، وأولئك يذهبون إلى قمحهم الذي استحصد، وكأنّهم يصنعون من أنفة شاعرهم حصانا لعربتهم ويمضون:

سَــأَحمِلُ روحـــي عَلى راحَتي ... وَأَلــقي بِـــها في مَهاوي الرَّدى
فَــإِمّا حَــياةٌ تَــسُرُّ الصَديقَ ... وَإِمّــا مَــماتٌ يَــغيظُ العِدى [5]

من خلف شباكه، ومن سجن بيته، تبدأ الذاكرة باستحضار مشاهد الألم التي تعمق الحصار، فيأتي على تشريد النكبة، ومجازر الاحتلال في دير ياسين وغيرها، ثم يعبر على أحداث النكسة،

[1] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 42.
[2] ــ السابق. ص 42.
[3] ــ السابق. ص 31.
[4] ــ السابق. ص 41.
[5] ــ محمود، عبد الرحيم: **ديوان عبد الرحيم محمود**. عمان: لجنة تكريم ذكرى الشاعر الشهيد. 1958م.

وترحيل الناس ومصادرة أراضيهم، وتستحضر الخيام فيه مقولتهم: " **يقولون: نريد إسرائيل قوية، قادرة، مفتوحة، صهيونية، نريد الأرض بلا سكان، يقولون: نحن لا نطمع، نريد إسرائيل ما غرب النهر. أما شرق النهر نسامحكم به، أقيموا هناك دولة** "[1]. ثم يعرج على موقف العرب من الفلسطينيين: " **أخوتي لا يحبونني، أخدمهم، أمد لهم أنابيب النفط، أفلح لهم الأرض، أستصلح لهم الصحاري، أنشئ لهم القصور، أعبد الشوارع، أجمع القمامة، أغسل البلاط، أنظف الموائد، أؤدب وأعلم، وبعد ذلك، يطلبون مني أن أخرج لأقف خلف الأسوار، وبعد ذلك، يلقون علي بقشر البيض ونوى الكرز** "[2]. ثم يأتي على السادات، واتفاقية "كامب ديفيد" مع الإسرائيليين وموقف منظمة التحرير الرافض لها: " **ـ لم نكن موجودين. لم نشاور. لم يؤخذ رأينا. كان اتفاق، بين طرفين على طرف ثالث غائب. أين حق تقرير المصير؟**"[3] ثم يذهب بعيدا مستحضرا موقف العالم من الفلسطينيين: " **أنبياء الحضارة ينذرونني لآلة الحرب، ويهدرون دمي، ويطاردونني عبر بوابات العالم. يقولون: هذا شبح، أميبا، طيف، لا شكل له، ولا هوية، ومع ذلك يشحذون الخناجر، ويخططون، ويتباكون على صحة البشرية، مني، أنا الوبأ. أنا الطاعون. أنا الكوليرا. أنا الفايروس** "[4].

لقد استطاع المؤلف تعميق حالة الحصار وتكثيفها في الوقت ذاته؛ وذلك لبيان حجم المعاناة التي تثقل كاهل الفلسطيني، وعدد القوى التي تتكالب عليه، فمنع التجول ليس هو الحصار وحده، فالحصار دوائر متصلة ومتواصلة، ترسمها قوى متنوعة ومتحدة، تبدأ بالصهيونية، وتمر بالرجعية العربية، وتنتهي عند قوى الظلم والاستعمار العالمي، لتشكل في مجموعها غيمة سوداء ذات دخان خانق وقاتل.

وميض الأمل:

في حوار السارد مع زوجته، في أيام وليالي الحصار الطويلة، يحدد السارد ملامح الأمل في الخلاص، ووسائل تفكيك تلك الدوائر التي تصحب معها غيمة الاحتلال؛ فالوضع العام يجب أن يكون همّ الفلسطيني، وعليه أن يغلبه على مصلحته الخاصة، وعليه أن يبحث عن الوحدة: " **مرحى مرحى لك!! حين تكون غصنا في غابة، أو قطرة ماء في بحر هادر** "[5]. وعلى الفلسطيني أن ينطلق من أسرته بشعار " **نحن نربي ولا نطعم فقط** "[6]، وعلى العامل ترك العمل

---

[1] ـ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 58.

[2] ـ السابق. ص 59.

[3] ـ السابق. ص 107.

[4] ـ السابق. ص 96، 97.

[5] ـ السابق. ص 23.

[6] ـ السابق. ص 21.

في إسرائيل، والتوقف عن بنائها، والعودة إلى الأرض: " **سأعود، سأترك العمل، سأترك الليشكا، سأرجع إلى الوعرة، وعلى الله الأرزاق**"[1]. وعلى كل فرد أن يأخذ دوره في التحريض والتحدي والنضال، مثلما يفعل المعلم، السارد في الرواية، حيث يستحضر لطلبته أمجاد التاريخ، ويعيد صياغتها في بريق المستقبل، وعلى الشعب الاستمرار في الثورة، وأن يكون شعار العمل لقادتها " **خادم القوم سيدهم، أو سيد القوم خادمهم. سيان. من هذا المنطلق العفوي البسيط، من هذه البداية الصحيحة تمتد الطريق إلى الهدف** "[2]، ويُنزع قناع الانتهازية، وتزداد قناعة الناس بالثورة، وإحاطتهم بها، وترخص أرواحهم أمام رفرفة العلم وأعمدة الدولة، فتتعاظم المظاهرات كتلك التي قادها الطلبة في عنبتا، وتتوالد العمليات كتلك التي حدثت في الدّبّويا، وفتكت بالجنود أيام حصار عنبتا. وعلى الشعب تصويب عيونه نحو الوطن وليس غيره، بهذا فقط يستطيع الانعتاق من الحصار والنير النفسي والمادي الذي كبله الاحتلال به، ليكون بذلك كتلك الفتاة العائدة في عملية فدائية لعكا، حيث يحكم عليها بالسجن عشرين عاما، وما تزال مسلحة بالإرادة والأمل، وهي تقول: " **الآن أشعر بالحرية. أن أكون في وطني هو ما أريد. تسجنوني؟! لا. هذا قسط من الحرية. هذه بواكير الانطلاق. ليس جسدي مهما، إنني أحاصركم، أقلقكم، الزنزانة في وطني خير من الأمكنة في المنفى، في الغربة، إنني أمسك بأول خيوط الضوء**"[3].

وفي الوقت الذي تظهر الرواية فيه الواقع الصعب الذي يحياه الفلسطينيون، وتعلن عن آمالهم في الحرية وتقرير المصير والدولة، فإنها لا تغفل عن إظهار الوجه الحقيقي للثورة وأعمال المقاومة؛ فالثائر " **ليس ضبعا يحب أن ينهش، ويلغ في الدم، متنقلا من مسلخ إلى مسلخ، ليس القتل هدفه. هو يحب القرنفل والشواطئ، يسمع الموسيقى، ويشاهد الأوبرا على الشاشة الصغيرة** "[4].

**** الإسرائيليون ودائرة الحصار تطلعات وانعكاسات:**

جسدت الرواية عبر منظارها الذي لامس واقع الحصار، وجال في الأزمنة؛ الاحتلال والنفي في الماضي، والكبت والقهر في الحاضر، والتطلع إلى التطهير العرقي الكامل في دولة ممتدة من نهر النيل إلى الفرات، تطبيقا لوعد الرب المزعوم، في المستقبل.

---

[1] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 34.

[2] ــ السابق. ص 101.

[3] ــ السابق. ص 99.

[4] ــ السابق. ص 96.

هكذا بدت صورة الصهيونية في هذه الرواية، ولكنها، أي الرواية، لم تضع كل اليهود في سلّة الصهيونية، بل تراها تدفع باتجاه تكوين نواة رافضة للاحتلال والحرب، وداعية إلى إمكانية التعايش بين الشعبين في دولتين مستقلتين. فهي إذ تحرض الفلسطيني على الصمود والمطالبة بحقه، وتومض له بشعاع الحرية، فإنها تقيم تحريضا آخر لأبناء الطرف الثاني، محملا برسالة عنوانها السلام؛ فحروب المنطقة هي مصالح اقتصادية بالنسبة للقوى الاستعمارية، والصهيونية جزء منها، وترسانة الحرب الأمريكية يسدد فاتورتها كلا الشعبين، إنها " **من جيبي، ومن جيب شلومو، من جيب فاطمة وشلوميت، منا ومنهم** "[1]. وضحايا الحرب هم جثث الشعبين، هم " **جثث فاطمة وراحيل، تمارا وخضرة، أحمد وشلومو، موشي وعلي** "[2]. لذلك فهي تدعو اليهود، استنادا للحقائق والمنطق، إلى طريق السلام، " **فهو بسيط، سهل، لا صخور فيه ولا أشواك، لا دموع فيه أو نوح ثكالى، وليس فيه ما يدمر البذرة في الرحم. أماسيه للنزهة، للعيش، للحياة. لعبور الجسر دون تنهدات** "[3].

وبناء على ما سبق، فإن الرواية قد سعت إلى تعميق فكرتها في ذلك الحوار الذي أدارته بين الحاكم العسكري الإسرائيلي، قاتل الشهيد ناجح، وبين رئيس البلدية، في أثناء الحصار. فالحاكم العسكري كان يصرّ، في كل مرة يطالب الناس فيها بأبنائهم المعتقلين، على تلبية مطلبه أولا: " **أريد وفدا محترما** "[4]، وكان يرنو بمطلبه إلى ما هو أبعد من المعتقلين، كان يعقد أملا على نوع من الاختراق السياسي لمنظمة التحرير الفلسطينية عبر شخصيات محلية، حيث " **كانت محادثات الحكم الذاتي تجري، ونقطة البحث هي صلاحيات حفظ النظام: من المسئول عن حفظ النظام عن المحافظة على الأمن؟**".[5] وبعد أن تفشل محاولات التفافه، يعود إلى مشهد المأساة التي ارتكبها، يعود إلى ذاته المضطربة والمشوشة، يعود إليه في حالة من الانكسار أمام الصمود، وفي حالة من اليأس من اقناع نفسه بأن ما ارتكبه لم يكن سوى الجريمة، الجريمة لا غيرها. يحاول أن ينتزع من خصمه كلمة يقيم عليها عزاءه، ويبرر بها فعلته: " **أريد كلمة. بكلمة يكونون في البيوت ويرفع حظر التجول. اعتذار** "[6]. بكلمة واحدة، أن تعتذر الضحية للجلاد، أراد أن يسكت أصوات رأسه، أراد أن يبرر بطشه، أراد أن يذهب بكل تلك التضحيات، أراد أن يكون أمية بن خلف، وهو يحاول انتزاع صيغة أخرى لنفس الكلمة من بلال، والصخرة والسوط فوق

---

[1] ـــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 39.

[2] ـــ السابق. ص 100.

[3] ـــ السابق. ص 100.

[4] ـــ السابق. ص 114.

[5] ـــ السابق. ص 118.

[6] ـــ السابق. ص 119.

جسده. فتكون النتيجة أن تحطمت الصخرة، وانكسر الحصار، وعاد إلى بيته وهو في حالة من الهذيان.

وفي نهاية مطاف الرواية، ترتسم الفكرة؛ فبالصمود والإصرار والتحدي يتحقق النصر، وبالثبات على الموقف المناضل والداعي إلى السلام يتحقق التغيير، فالحاكم العسكري القاتل بالأمس، يجثو أمام زوجته وأولاده باكيا، وهو في حالة من البوح بأنه لم يستطع وترسانة دولته الغاشمة أن ينال من صمود الفلسطينيين، ولا من صرختهم المطالبة بحقهم في تقرير مصيرهم، كما أنه يقف عاجزا، بعد ثلاثين عاما من الحرب والقتل، عن تحقيق الأمن لزوجه وأولاده، لذلك فهو يتخذ قرارا لم يفت أوانه، ولا بدّ له من السعي لتحقيقه: " **في فلسطين متسع لنا ولهم. لنا آمال، وهم يحلمون. الكلمة الدافئة أفضل من الخنجر، رغيف الخبز أجمل من القذيفة** "[1].

[1] ـــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 134.

3: 4: الحياد والتجربة التنظيمية في ثلاثية أسعد الأسعد:

3: 4: 1: " ليل البنفسج "[1]

ركزت الروايات الفلسطينية، في عرضها لمقاومة الاحتلال، على إبراز جانب البطولة المنبثق من الفكر العقائدي المبني على القناعة، أو الناتج عن ردّات الفعل بسبب استشهاد قريب أو اغتصاب أرض أو هدم منزل، لكن هذه الرواية تختلف في منطلقها؛ حيث أنها تناقش موضوع الحياد في ظلّ الاحتلال. فهل هناك، في زمن الاحتلال، موقع آمن يمكن أن يتكئ عليه موقف الحياد؟

بين يدي الرواية:

يقرر زيد[2] بطل الرواية العودة متسللا من مخيم الكرامة، الذي أصبح منطقة حدودية بعد حرب 67، إلى الضفة الغربية. وفي أثناء قطعه للحدود، يلتقي بالجندي الأردني فايز الكيلاني، وينصحه بالبقاء، إذا لم يكن الهدف من عودته المقاومة. وبعد دخوله للعوجا يلتقي بسالم الذي يقيه خطر الدوريات الإسرائيلية، ويؤمن له طريقا إلى أريحا ــ حيث كان يقطن زيد وعائلته بعد نزوحهم من بيت محسير المحتلة عام 48، التي حول الاحتلال اسمها إلى بيت مائير ــ قبل انتقالهم إلى رام الله.

يقرر زيد الحياد، وعدم التدخل في شؤون الاحتلال والسياسة، وينشغل في عمله مديرا للمبيعات في مشغل للخياطة، وبصديقته رباب، صاحبة محل للملابس في مخيم الدهيشة، التي كان قد رفض عرض حبها له في أثناء دراستهما في بيروت، بسبب حبه لفتاة أخرى. تتعمق علاقة زيد بها، وتتحول إلى حب كاد أن يؤدي به إلى طريق العمالة مع الاحتلال؛ فبعد زيارة عمل لهما في حيفا، وبعد ساعات من السباحة واشتعال الشهوة على شاطئها، يتداركهما المساء، ويقرران المبيت في أحد فنادقها، فيعتقلان بتهمة عدم امتلاك تصريح مبيت فيها، فيطلب منه مراجعة المحكومية العسكرية، التي تبدأ معها محاولات الاسقاط؛ ففيما كان الكابتن (روني)، في رام الله، يهدد زيدا بفضح أمرهما، الشأن الذي دفعه للانصياع للقائه في شقة في القدس أُعدت لتصويره عاريا مع فتاة يهودية بعد أن شرب معها الكحول والمخدرات، كان الكابتن (دادي)، في بيت لحم، يمارس الأمر ذاته مع رباب، ولولا تدخل سالم في اللحظات الأخيرة لنال الاحتلال منهما غايته.

فهل بقي زيد على موقف الحياد من الاحتلال بعد اكتشاف موقفه منه؟

---

[1] ــ **أهم المقالات والدراسات التي تناولت الرواية:** لم تحظ الرواية ــ حسب اطلاعي ــ بأية دراسة أو مقالة خاصة بها. وقد اكتفت المقالات بجعلها محطة عبور لروايات الأسعد الأخرى.

[2] ــ تقارب شخصية زيد في الرواية شخصية مؤلفها أسعد الأسعد، ينظر في ذلك الفصل الرابع.

لا حياد تحت الاحتلال:

على الرغم من أن زيدا قد أظهر لحارس الحدود الأردني حياده " **ــ لست معنيا بالاحتلال، سوف أعيش حياة قانعة، وما دمت في حالي، فلن يتعرضوا لي.. ــ وهل تعتقد أنهم سوف يتركونك في حالك؟ ــ مالي ومال الاحتلال، هم في حالهم وأنا في حالي..** "[1]، وعلى الرغم من تأكيده الأمر ذاته لضابط المخابرات الإسرائيلية " **لقد عشت طوال الوقت مسالما، لم تكن لي علاقة بأحد، ولم أرتكب أية مخالفة، وكل ما أريده أن أعيش هكذا بقية عمري، لك عليّ أن لا أنشغل بغير عملي ورباب** "[2]، إلا أن نظرة الاحتلال للعربي القائمة على الإدانة: " **في هذه البلاد، يبدو أن كل عربي متهم، إلى أن تثبت براءته. ــ قولي إلى أن تثبت إدانته** "[3]، وسعي الاحتلال الحثيث إلى إلحاق الضرر بكل فلسطيني ــ حتى لو كان محايدا ــ قد بلور موقفا مغايرا لدى زيد " **لا يمكن للمرء أن يكون حيادياً، إما أن تقف مع الاحتلال، يجردك من إنسانيتك، يمنعك من ممارسة أبسط حقوقك، يمنعك حتى من الحب، في زمن الاحتلال، يجب أن تحصل على تصريح للحب وإلا فسوف تعاقب بموجب قانونهم، وإما أن تقف ضده، فتقاومه** "[4]. لذلك، وبمجرد أن عرض عليه سالم الانضمام إلى خليته المقاومة للاحتلال، قَبِلَ عرضَه، وأخذ ينقل المتفجرات من أريحا إلى رام الله، حتى تقوم بقية الخلية بعملياتها المقاومة، وبذلك، يكون زيد قد أدرك أن لا حياد تحت الاحتلال، ما دام لا يفرق بين من يقاومه ومن يتجنبه، وأنه قد حول هذا الإدراك إلى قول وممارسة: " **ــ الآن أستطيع أن أقول أنني لست حياديا حيال الاحتلال، حاولت أن أتركهم وشأنهم لكنهم أبوّا، ولم يتركوني وشأني، أنا ضد الاحتلال يا سالم، لأنني مع حريتي، وحقي في العيش بسلام وطمأنينة، وحريتي وسلامي وطمأنينتي لا يمكن أن تتأتى إلا بزوال الاحتلال** "[5].

تجربة التحقيق وغرف العار:

إذا كان النصف الأول من الرواية قد ركز على موضوع الحياد، فإن النصف الثاني منها قد خاض في موضوع سجن زيد والتحقيق معه؛ فبعد فشل المخابرات الإسرائيلية في إسقاطه ليصير عميلا لديها، استطاعت الإيقاع به ليكون أسيرا، وذلك بعد اعتقال سمير، عضو خليته، واعترافه عليه.

[1] ــ الأسعد، أسعد: **ليل البنفسج**. رام الله. طبعة دار الشروق للنشر والتوزيع. 2010م. ص 14.

[2] ــ السابق. ص 114.

[3] ــ السابق. ص 83.

[4] ــ السابق. ص 127.

[5] ــ السابق. ص 129.

وإذا كان علي الخليلي قد خصص روايته " المفاتيح تدور في الأقفال " للحديث عن تجربة الاعتقال، فإن رواية الأسعد هذه تعد أكثر عمقا وشمولية في هذا المقام، وذلك من خلال الوقوف على التفاصيل الدقيقة لتجربة الاعتقال والتحقيق من جهة، والتركيز على غرف العملاء، المشهورة بغرف العصافير، وأساليبهم في نزع الاعتراف من المناضلين، بعد فشل ضابط التحقيق، من جهة أخرى، الأمر الذي أضفى على الرواية بعدا تربويا تثقيفيا لجيل النشء من المناضلين.

فزيد الذي عجز الكابتن روني عن نزع الاعتراف منه، رغم مواجهته بسمير، عضو خليته الفدائية، والذي اعترف على زيد بإيصال المتفجرات إليه، استطاع العميل أبو كمال، في غرفة العصافير، أن يجعله يعترف، بعد إيهامه بأنه ومن معه مناضلون، وأنه سوف يفرج عنه قريبا، فيرسل زيد معه رسالة تحذير لسالم، فيقع سالم أسيرا، ويحكم عليه بالسجن خمس عشرة سنة، وثلاث على زيد.

وتقف الرواية في نهايتها على رواية اللاز للكاتب الجزائري الطاهر وطار، وذلك تعميقا لفكرة ضرورة الاستمرار في النضال رغم كثرة العراقيل التي تعتري طريق الحرية من انتهازيين وعملاء وغيرهم، ورغم الحال الذي تؤول إليه الثورات بعد الاستقلال، حيث " **يخطط للثورة نفر من الأذكياء، وينفذها نفر من الشجعان، ليستفيد منها نفر من الجبناء** "[1]، إلا أن النظرة التفاؤلية التي تستند إليها الرواية، تتشبث بمقولة اللاز: " **لن يبقى في الوادي غير الحجارة** "[2]، والمناضلون الشرفاء هم حجارة هذا الوادي، وسيكون البقاء لهم لا لغيرهم.

3: 4: 2: " عُري الذاكرة "[3]

تعد رواية عُري الذاكرة ثانية ثلاثية أسعد الأسعد، حيث تمتد أحداثها زمنيا، من واقع سجن زيد الذي توقفت عنده روايته الأولى. وقد صدرت بعد انقطاع زمني، عن سابقتها، مدته أربعة عشر عاما. فما الذي أراد الأسعد أن يقوله في هذه الرواية؟

---

[1] ــ الأسعد، أسعد: **ليل البنفسج**. ص 192.

[2] ــ السابق. ص 194.

[3] ــ أنجزت حول الرواية المقالات التالية:

- العموري، ناجح: **أسعد الأسعد في روايته "عري الذاكرة " نمو الشخصية ووظائفها الفنية**، صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 7452. السنة الثامنة/ 9ــ 3ــ 2004م. أيام الثقافة. 28 .
- الأسطة، عادل: **الشعراء يهجرون الشعر إلى الرواية أسعد الأسعد وعري الذاكرة**. مرجع سابق.
- السلحوت، جميل: **قراءة في رواية عري الذاكرة لأسعد الأسعد**. موقع رابطة أدباء الشام. http://www.odabasham.net/show.php?sid=19136

بين يدي الرواية:

تستمر الرواية في الحديث عن حياة زيد في السجن، والمواقف التي يتعرض لها السجناء، ثم تنتقل بزيد إلى خارج السجن بعد الإفراج عنه، وينقسم تفكيره بين هروبه من ضغط العائلة للزواج من رباب التي يحب، وانتظاره ليسري؛ رفيقه في السجن والتنظيم، الذي طالما غرس فيه ثقافة ثورية، وأملا بالنصر؛ ليفاجئه، بعد خروجه من السجن، بأنه قد أمسى شخصا انتهازيا، حيث سرق مخصصات الكثير من الأسرى، ولم يعد يأبه بالتنظيم.

يبقى، طيلة الرواية، صوت فايز الكيلاني، حارس الحدود الأردنية يحثه على النضال، كما تبقى محاولة الكابتن (روني) لإسقاطه تدفعه للانتقام؛ فعند تلقيه لأول رسالة من سالم من سجنه يتهيأ لبدء العمل من جديد، إلا أن إصابة رسول سالم إليه برصاص الاحتلال تؤجل ذلك. كما أن سجنه إداريا لمدة ستة شهور، بداية حرب تشرين، وزيادة الرقابة عليه، يدفعان سالما لتوجيهه نحو العمل السياسي والجماهيري، فينشط فيه.

في نهاية الرواية، يستجيب زيد للزواج من رباب، ويرزق بطفل يسميه سالما، وتبدأ حياته تميل للاستقرار، خاصة بعد وفاة أبيه، وتحمله مسؤولية العائلة، إلا أن الاحتلال يرفض مرة أخرى تركه وشأنه، ويقوم بإبعاده إلى الأراضي اللبنانية.

أفكار في الرواية:

لا تأت الرواية بأشياء غير مألوفة في عرضها لواقع السجن، ولكنها في الوقت ذاته حاورت بعض الأفكار، نحو تركيز السجناء على فهم الثورة البلشفية وفكرها، مع إهمال فهم الذات الفلسطينية والعربية، فزيد يرى أن علينا " **أن نستوعب تاريخنا قبل أن نستوعب تاريخ الآخرين**"[1]، ثم يتساءل: " **هل يناقشون في موسكو تاريخنا قبل أن يفهموا تاريخهم؟! لماذا تطلب مني أن أفهم تاريخ غيري قبل أن أفهم تاريخي؟!** "[2].

وتناقش الرواية في جانب آخر موضوع خيانة الوطن، والأسباب التي تدفع الإنسان لخيانة قضيته وشعبه، وكيفية معاقبة السجناء للعملاء، فهي تقص حادثة طالما تكررت في السجن؛ إذ قامت مجموعة من السجناء بقتل سجين، اعترف بالعمالة تحت وطأة قسوة التعذيب. والرواية في هذا المقام تطرح الأسئلة التالية: " **هذا الخائن ألا يمكن إصلاحه؟! ألا يمكن أن نجد عقابا آخر**

---

[1] ـــ الأسعد، أسعد: **عُرْي الذاكرة**. ط1. رام الله. بيت المقدس للنشر والتوزيع. 2003م. ص 30.

[2] ـــ السابق. ص 31.

له غير الموت؟! "[1]، ثم أنها تعترض على الأسلوب: " **ومن أعطاك الحق في أن تنصب نفسك مدعيا، ومحققا، وقاضيا، وجلادا في آن واحد؟!** "[2].

وتتناول الرواية مسألة الخلايا التنظيمية العسكرية من جانبين: السريّة في التعامل بين الأعضاء، واعتمادهم أسلوب الرسائل المشفرة، دون الكشف عن هوية موصليها، ومن جانب آخر تظهر عدم اقتصار هذه الخلايا على فئة دون أخرى؛ فزيد الذي يخفي رسول سالم المصاب في عزبة الراعي أبي عرب، يكتشف أن أبا عرب هذا عضو في خلية عسكرية.

وتبرز الرواية دور المرأة الفلسطينية في النضال؛ فرباب تصرّ على الزواج من زيد، رغم يقينها بأن مصيرا مجهولا في انتظاره، وأم زيد، في أثناء حظر التجول، تغامر بحياتها للاطمئنان على رسول سالم المصاب في العزبة.

3: 4: 3: الحب غير المشروع في رواية " غياب "[3]

اعتادت الروايات الفلسطينية في حديثها عن موضوع الحب أن تقدم علاقات نمطية بين طرفين فلسطينيين، أو بين طرف فلسطيني وآخر عربي، كرواية أسعد الأسعد، آنفة الذكر. وَوُجد في بعض الروايات، خروجا عن هذا النمط، أن يحب شاب فلسطيني فتاة أجنبية أو يهودية، كروايات القاسم، التي تم تناولها، ولكن اللافت في هذه الرواية هو أن تحب فتاة فلسطينية شابا أجنبيا.

بين يدي الرواية:

تلتقي " ليلى" الصحفية الفلسطينية، في أثناء نقلها لما خلفته الحرب الإسرائيلية على مخيم جنين، بالشاب البريطاني (وليم) الذي يعمل في وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين. وبسبب منع التجول، وحصار المدن، يساعدها للانتقال إلى رام الله بسيارة الوكالة.

يرافق تطور أحداث الانتفاضة، التي لا تغيب أجواؤها عن الرواية، بدءا من المخيم، ومرورا بالحواجز العسكرية المترامية في كل مكان، وانتهاء بالمظاهرات والإصابات والشهداء في رام

---

[1] ــ الأسعد، أسعد: **عُرْي الذاكرة**. ص 35.

[2] ــ السابق. ص 36.

[3] ــ **أهم المقالات والدراسات التي تناولت الرواية:**

- الأسطة، عادل: **تأثير الرواية الغربية في الرواية الفلسطينية: مقاربة أولى ــ فيركور "صمت البحر" و أسعد الأسعد "غيــــــاب"**. موقـــــــع فيصـــــــــل " بـــــــاب مفتـــــــوح للحـــــــوار ".03-05-2011م. http://www.faisal.ps/atemplate.php?id=1536&catId=9#.UhkihH-O56I

الله، ومرض والد ليلى، ودخوله المشفى ــ يرافق ذلك كله تطور العلاقة بينهما. فكيف صور الأسعد تلك العلاقة؟ وهل كان للموقف السياسي دور فيها؟

عدو الأمس حبيب اليوم!

كانت الصدفة هي التي جمعت وليم وليلى في أثناء محاولة إنقاذ فلسطيني من بين ركام القصف، ولكن شعار وكالة الغوث على قميصه، كان نذيرا بأن تكره حامله، وتحقد عليه " **لا أحب وكالة الغوث... لقد حولوا شعبنا إلى شحادين، أخذوا وطننا مقابل كيس طحين، وحفنة من الأرز، والسكر والزيت..** "[1]، ثم أن كونه إنجليزا قد فاقم ذلك الشعور: " **الإنجليز سبب نكبتنا والأمريكان يجهزون علينا، يكملون ما بدأه الإنجليز... كلكم مشتركون في الجريمة... أنتم سبب بلاء العالم كله** "[2]. لم يكن أمامها إلا أن تهاجمه، فهي لاجئة، وقد ساعد أجداده الإنجليز اليهود على طرد عائلتها من قريتهم قبل نصف قرن، والآن ها هي تقف أمام أحد أحفادهم وسط ركام البيوت وأشلاء الموتى، فتصب جام غضبها عليه وعلى حكومته. حاول وليم التنصل من مسؤوليته عما اقترفه أجداده، وأنه ليس إلا ابن فلاح، لا شأن له ولأبيه وجده بما حدث، وهو الآن في فلسطين يقدم العون للمنكوبين، إلا أن محاولاته باءت بالفشل؛ وأُخذ بجريرة حكومته والماضي.

يعرض وليم على ليلى المبيت في خيمة طاقم الوكالة فترفض، إلا أنها تقبل أن يؤمن لها العودة إلى رام الله في سيارة الوكالة منتحلة شخصية موظفي الأمم المتحدة. يودعها، على أمل اللقاء، وقد تركت في نفسه شيئا من الإعجاب.

في تلك الليلة، وقبل المغادرة، تلتقي ليلى بخليل، الذي شردت عائلته من قرية الطنطورة، بعد المجزرة التي وقعت فيها عام 1948، والذي يقطن وعائلته في خيمة، منحته إياها وكالة الغوث، بعد أن قصف بيته، وأصيب أخوه، فيطرح السارد من خلاله المسألتين المتناقضتين التاليتين: الأولى هي ارتباط خليل والفلسطينيين بقراهم السليبة، وأن حقهم فيها لا يسقط بالتقادم، مع رفضهم أي اتفاق سياسي لا يعيدهم إليها[3]. والثاني هو قبول وجود دولة إسرائيل: " **ــ وهل أنت مع تقسيم البلاد؟ ــ شر لا بدّ منه..** "[4]. والتناقض يكمن في كيفية الجمع بين العودة ووجود دولة الاحتلال على الأرض المفترض العودة إليها!

---

[1] ــ الأسعد، أسعد: **غياب**. ط1. رام الله: دار الماجد. 2005م. ص 6.

[2] ــ السابق. ص 7.

[3] ــ السابق. ص 14.

[4] ــ السابق. ص 15.

ينقطع الحديث عن وليم لأكثر من نصف الرواية، ويدخل السارد في موضوعات شتى حتى الوصول إلى رام الله، فالطريق إليها، في زمن الانتفاضة، لا تقاس بالكيلومترات، بل بعدد الحواجز، ومنع التجول، وصلف الجنود، والتفتيش، والإذلال، والعودة إلى نقطة البداية، في أحيان كثيرة، بحثا عن طرق فرعية. وبسبب توفر ذلك كلّه، وعلى مدار الساعة، فإن هناك متسعا للحديث عن كل شيء.

تصل ليلى إلى رام الله بعد يوم وليلة، في أجواء من قصف الطائرات، وجثث الشهداء، وحصار مكتب الرئيس في المقاطعة، ثم تتولى الأحداث بين ثقل ساعات منع التجول، والذهاب إلى مكتب الصحافة، وإنقاذ مجموعة من شبان الانتفاضة من بطش الجنود، ثم تعود الرواية، في ربعها الأخير، إلى موضوع ليلى ووليم.

يصاب وليم في إحدى المظاهرات، وينقل إلى مشفى رام الله، حيث يرقد أبو ليلى المريض، وهناك يتجدد لقاؤها بوليم، ويزداد تعلقها به، حتى أنها تعدل عن نقل أبيها لمشفى آخر لتبقى بقربه. وبعد شفائه تتكرر زياراتها لبيته. وهنا تبدأ المفارقة: " **ألم أرفضه في جنين؟!... هذا الإنجليزي، الذي يعمل مع وكالة الغوث؟! ماذا دهاني؟ وما الذي جرى حتى غيّرت رأيي به؟!... إنه إنجليزي.. والانجليز سبب مصائبنا... لكنه جاء لمساعدتنا، ولا ذنب له فيما اقترف أجداده** "[1]، ويبدأ معها صراع في الميل نحوه؛ فهي " **تقاومه حين تحكّم عقلها، لكن قلبها يحملها إليه** "[2].

ما من شك في ارتباط ليلى بقضيتها وعائلتها وأبيها المريض، ولكن ما هو السبب الحقيقي الكامن وراء ذلك الصراع؟ وما الذي أراد الأسعد أن يقوله في قصة الحب هذه التي داخل بها روايته؟

يرى عادل الأسطة أن أسعد الأسعد قد تأثر في روايته برواية (فيركور) "صمت البحر"[3]، التي أعادت نشرها دار الكاتب التي يمتلكها الأسعد، حيث يحاول شخص أجنبي اقناع فتاة ـــ سببت

---

[1] ـــ الأسعد، أسعد: **غياب**. ص 78.

[2] ـــ السابق. ص 78.

[3] ـــ "صمت البحر " رواية –إذا جازت التسمية، فهي لا تربو على الستين صفحة من الحجم الصغير، وقد وصفها فؤاد وصفي أبو الدهب، أول من كتب عنها دراسة باللغة العربية – "صمت البحر" رواية فرنسية كتبها رسام تشكيلي فرنسي في العام 1941، إبان احتلال ألمانيا لفرنسا في الحرب العالمية الثانية، وقد صدرت عن دار نشر سرية هي "منشورات منتصف الليل" تحت اسم مستعار هو (فيركور). وقد نشر أبو الدهب دراسته في العام 1946 في مجلة الكاتب المصري التي كان يرأس تحريرها الدكتور طه حسين. عن: الأسطة، عادل: **تأثير الرواية الغربية في الرواية الفلسطينية: مقاربة أولى ــ فيركور "صمت البحر" و أسعد الأسعد "غياب"**. مرجع سابق.

بلاده إيذاء لبلدها، بسبب احتلاله ــ بأن لا ذنب له في هذا، تقتنع الفتاة في النهاية، وتميل إليه، ولكن تأتي لحظة رحيلة، ويفترقان[1].

وإذا كان محمود شقير، في الإطار ذاته، يرى أن رواية: صمت البحر، تُعد" **نموذجا لأدب المقاومة الذي يمكن أن ينسج عن منواله** "[2]، فإنها تحمل في طياتها، وفي اختيارها أن تكون الشخصية الفلسطينية أنثى لا ذكرا، مسألة أخرى:

لم يكن لليلى، الفلسطينية الأنثى، أن تقرر وحدها، لتحسم نتيجة الصراع، فقد كانت ال " نحن " أقوى من أناها، حيث " **كان الأمر يؤرقها، ويقضّ مضجعها، وهي تعرف أن أحداً لا يمكنه الموافقة على تلك العلاقة، فكيف إذا تطورت إلى ما هو أكثر مما هي عليه** "[3]، لذا فقد قررت أن تعتبره صديقا فقط. غير أنها، عندما حان موعد سفره، لم تتمالك نفسها، فقد " **اقتربت منه، وبحركة عصبية قبلته على خده** "[4]، حيث كانت قبلتها تعبيرا عن الحب، وصرخة، لم تقلها الرواية، في وجه المنع الناتج عن الأعراف التي تبيح للذكر، وتحرّم على الأنثى من كان جده عدو الأمس، بأن يصبح حبيب اليوم، لذا فقد قبلته، ثم " **توقفت غير بعيد عن البيت، حدقت به، وانفجرت بالبكاء... ــ آه لو تدري.. أعترف الآن بأنني أحبك... لكن ثمة ما يمنعني..**"[5].

3: 4: 4: " بطعم الجمر "[6]

تعد رواية بطعم الجمر ثالثة ثلاثية أسعد الأسعد، حيث تمتد أحداثها زمنيا، من نهاية فترة إبعاد زيد إلى الحدود اللبنانية، الذي توقفت عنده روايته الثانية، متجاوزة أحداث فترة الإبعاد. وقد أصدرها بعد انقطاع زمني، عن سابقتها، مدته تسع سنوات. فما الذي أراد الأسعد أن يقوله في هذه الرواية؟

---

[1] ــ ينظر: الأسطة، عادل: **تأثير الرواية الغربية في الرواية الفلسطينية: مقاربة أولى ــ فيركور "صمت البحر" و أسعد الأسعد "غياب"**. مرجع سابق.

[2] ــ السابق.

[3] ــ الأسعد، أسعد: **غياب**. ص 81.

[4] ــ السابق. ص 92.

[5] ــ السابق. ص 92.

[6] ــ أنجزت حول الرواية المقالات التالية:

- دحبور، أحمد: **أسعد الأسعد ورواية " بطعم الجمر " في مواجهة الاحتلال**. جريدة الحيـــاة الجديـــدة. رام الله ــ فلسطين. ع6099/ 24. 10. 2012م. عيد الأربعاء 19.

بين يدي الرواية:

تبدأ الرواية بتهيؤ زيد للعودة إلى رام الله، بعد قضائه اثني عشر عاما مبعدا في العواصم العربية والأوروبية، وذلك وفقا لاتفاقية أوسلو، التي وفرت فرصة لبعض من هُجروا وأبعدوا للعودة إلى مناطق السلطة الفلسطينية.

يعبر زيد من خلال معبر رفح إلى غزة واصفا كل ما تمر به حافلة العودة من مدن مصر وريفها ونيلها، ثم صلف الجنود الإسرائيليين على المعبر الحدودي، وحالة الازدحام التي يشهدها ذلك المعبر، التي تشكل إراقة متعمدة لكرامة الفلسطينيين، الشيء الذي يعيد ذاكرته إلى بؤس فترات التحقيق والسجن، ثم يصف حال رفح التي انقسمت إلى رفح فلسطينية، وأخرى مصرية " **هنا، ترى العجب، الأسلاك الحدودية قطّعت شمل العائلات، وقسمّت البيوت، المطبخ في مصر، والحمام في فلسطين، الأخ هنا، والأخت هناك** "[1]، ثم يصف غزة وبحرها، وبعض التغيير الذي لامس شواطئها، حيث أقيمت البنايات المرتفعة والفنادق، والتي تبدو وكأنها قد تهيأت مسبقا لذلك الاتفاق. ويعبر من خلال حاجز (إيرز) واصفا تفاصيل الطريق إلى رام الله، خاصة تلك القرى التي هدمها الاحتلال، وأقام مكانها مستوطناته، ومن بينها قريته، حتى القدس فإنها لم تسلم من التهويد، فـــ " **نحن أبناء القدس لم نعد نعرفها.. إنها قدس جديدة، لا علاقة لها بمدينتنا، لقد غيروا معالمها تماما** "[2].

يصل زيد إلى بيته في رام الله، ويلتقي بابنه سالم الذي كبر، وأضحى شابا جامعيا، يمارس العمل النضالي، كما كان أبوه، إلا أن القدر يفاجئه بزوجته رباب التي أصيبت بمرض السرطان، وتعالج في مشفى هداسا في القدس، الأمر الذي يضطره للمغامرة في الالتفاف على الحواجز التي أقيمت على مداخلها بواسطة سيارة تحمل لوحة المدينة. يصحب زيد زوجته إلى رام الله لتموت بعد عدة أيام.

تبدو الرواية في سردها للأحداث، ووصفها للأماكن، بأنها رواية عادية، تحكي قصة عائد إلى وطنه وأهله الذين اشتاق إليهم بعد طول غياب، بيد أن وجود الكابتن روني، ضابط المخابرات الإسرائيلية، في كافة جنباتها قد منحها خصوصية ما، فما هو المناخ الذي أضفاه ذلك الكابتن على هذه الرواية؟

---

[1] ـــ الأسعد، أسعد: **بطعم الجمر**. القدس: دار الكاتب. 2012م. ص 26.

[2] ـــ السابق. ص 136.

أوسلو وسراب الدولة:

على الرغم من أن زيدا لم يكن يرى في اتفاقية أوسلو أكثر من عودة إلى الوطن، إلا أن استمرار وجود دوريات الاحتلال على أرض غزة، وإطلاقها النيران في كل مكان، والدبور؛ " **قارب خفر السواحل الإسرائيلي الذي يجوب مياه غزة.. ويمنع الصيادين من النزول إلى البحر**"[1]، الذي ما زال ينغص على الغزاويين معيشتهم، ويوقع منهم الجرحى والشهداء، يدلل على أن هذه الاتفاقية صورية، وأن غزة ما زالت تحت الاحتلال، وأن ما يدعى اتفاقية سلام هو أمر زائف، فهم " **يحاصروننا حتى من البحر.. إياك أن تصدقهم، إنهم كذابون مخادعون.. لا يريدون السلام.. يريدوننا أن نموت جميعا** "[2]، ثم يكون " **الطيّبون والسذّج فقط هم الذين يلتزمون بتوقيعهم أما هؤلاء فلا عهود لهم، وهم ليسوا طيبين وليسوا سذّجا** "[3]. كما أن الكابتن روني، الذي ينبري له في كل مكان؛ في نقطة عبور رفح، وفي مدخل القدس، حين ذهابه لزوجته المريضة، واقتحامه لبيته لمرات عدة، مطاردا لابنه سالم، يدلل مرة أخرى على حقيقة عدم زوال الاحتلال.

وتظهر الرواية من جهة أخرى تصرف جنود السلطة الفلسطينية؛ فهم يقيمون الحواجز على مداخل المدن، ويقلدون الإسرائيليين في أفعالهم، وفي ضغطهم على أبناء شعبهم " **ـــ إنه حاجز فلسطيني.. نحن نهبط الآن أرض دولة أوسلو العتيدة، شدوا الأحزمة، اكتموا أنفاسكم، أعني توقفوا عن التدخين، استعيذوا بالله، وصلوا على النبي.. قال السائق مستهزئا** "[4]، ذلك لأن الجنود الفلسطينيين على الحواجز يتركون أبناء شعبهم يصطفون في سياراتهم لساعات، ويقومون بتفتيشها والتدقيق في هوياتهم، الأمر الذي دفع السارد أن يصدر حكما بأنه " **لا يختلف المشهد هنا عن مشهد حواجز الاحتلال، إلا في شكل الجنود** "[5].

وتعرض الرواية في نهايتها الحال التي أمسى الناس عليها بعد أوسلو، حيث يبدو هذا الحال إعلانا واضحا لرفض السارد لتلك الاتفاقية " **ـــ انظر كيف حولنا مشروعنا الوطني إلى مشروع شخصي، كل منّا منشغل في تدبير أموره الشخصية " واللي راح، راحت عليه"، هذا ما أرادوه لنا، وقد نجحوا في ذلك** "[6].

---

[1] ـــ الأسعد، أسعد: **بطعم الجمر**. ص 74.

[2] ـــ السابق. ص 80.

[3] ـــ السابق. ص 117.

[4] ـــ السابق. ص 120.

[5] ـــ السابق. ص 122.

[6] ـــ السابق. ص 189.

3: 4: 5: " هناك في سمرقند"[1]

خلافا لرواياته السابقة، يخرج الروائي أسعد الأسعد ببطل روايته الجديدة " هناك في سمرقند" من رام الله إلى عالم جديد، وهو جديد على الكاتب والقارئ الفلسطيني معا.

بين يدي الرواية:

بطل رواية الأسعد الجديدة " هناك في سمرقند" شاب من بغداد يدعى مالك، تتعرض مدينته للقصف الأمريكي عام 1991، فيقتل أهله جميعا، لينتقل إلى الشمال، فيتعرف إلى فتاة أوزبكية، كانت قد جاءت وأهلها إلى ضريح النبي (دانيال) في الموصل، فيتعلق قلبه بها، الأمر الذي دفعه إلى ترك العراق، والسعي وراءها إلى مدينتها سمرقند.

تصف الرواية مخاطر الطريق التي تعرض لها مالك، الذي أصبح اسمه (أليشير) بهوية مزيفة، حتى وصوله إلى بيت الحاج عبد الرحمن الثري، والد معشوقته ثريا، ليعمل لديه بالقرب منها، إلى أن لاحظت أمها مليكة تقربه من ابنتها، فشككت في أمره، ورأت أنه يتودد إليها طمعا في مال أبيها، فيغادر بيتهم، ليقذف به القدر – على غرار حكايات ألف ليلة وليلة – عند حيدر الملاك الثري، حيث وجد فيه ابنا يعوضه عن ابنه (تيمور)، الذي راح ضحية تهريب المخدرات بين أفغانستان وطاجكستان، فيوكل إليه جميع أملاكه، ويزوجه من ثريا، ليعيش في أوزباكستان منفاه الأخير.

محاور الرواية:

يقدم لنا أسعد الأسعد في هذه الرواية محاور عدة: فهو يشير إلى العراق وما حل به وبأهله بعد الغزو الأمريكي والعالمي عام 1991. ويربط بين الموصل والعراق، وأوزباكستان وشرق آسيا عبر صبي اسمه (دانيال)، يهودي الأصل، سباه نبوخذ نصر من فلسطين، ليصبح مقدسا في بابل، فيقام له ضريح في الموصل بعد وفاته، يحج إليه أصحاب الديانات الثلاث باعتباره نبيا

---

[1] – أنجزت حول الرواية المقالات التالية:

- السلحوت، جميل وآخرون: **رواية هناك في سمرقند في اليوم السابع**. موقع الحوار المتمد الالكتروني. ع 3717. 4. 5. 2012م.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=306200
- القزق، عمر: ***للشاعر/ الروائي أسعد الأسعد: هناك في سمرقند – والحلم المتشظي بين بغداد وثريا***. صحيفة **الأيام الفلسطينية**. رام الله – فلسطين. ع 5886. السنة السابعة عشرة/ 29. 5. 2012م. ملحق أيام الثقافة. 28. (و) ع 5893. السنة السابعة عشرة/ 5. 6. 2012م. ملحق أيام الثقافة.28.

مقدسا، ثم تنقل رفات الجثة إلى سمرقند، حيث يقيم له تيمورلنك ضريحا فيها. وتـأتي الروايـة على الكثير من الأحداث التاريخية لمنطقة أوزباكستان سواء كانت مصدرة للغزوات: تيمورلنك، أو مستقبلة لها: الكسندر المقدوني، وجنكيز خان، وقتيبة بن مسلم، والبلاشفة. وتقدم عبر رحلـة مالك من الموصل إلى سمرقند وصفا جغرافيا لطبيعة بلاد شرق آسـيا وتضاريسـها ومناخهـا ومدنها وقراها. وتأتي على الكثير من العادات والتقاليد الأوزبكية من لباس ومأكولات، وعادات الزواج وتبادل التحية، كل ذلك بلغة أوزبكية مفسرة. وتطرح مسألة انهيار الاتحـاد السـوفيتي وأثره في بلاد ما يختم بـ (ستان). و تأتي على مسألة نشوء الحركات الإسلامية في هذه البلاد ومقاومتها للروس، مثل: طالبان، وتنظيم القاعدة بقيادة أسامة بـن لادن، الـذي انقلـب علـى الأمريكان بعد أن كان حليفهم في محاربة الروس. كما تقدم تبرئة لابن لادن وتنظيم القاعدة من أحداث سبتمبر 2003، بدعوى أن إمكانياته لا تطال ذلك، ولكنها لا تقدم في الوقت نفسه للهدف الأمريكي من وراء اتهامه. وتأتي على مسألة تهريب المخدرات وعصاباتها. وتطرح مسألة أن العربي غريب في تلك البلاد، فهو مستهدف من أمريكا وأعوانهـا، وكـأنّ الإنسـان العربـي مستهدف أنّى رحل. وتأتي على شعراء تلك البلاد أمثال عمر الخيام وروداكي وبابور. وتتحدث عن العلماء المسلمين الذين ارتحلوا إليها، وعن أساطيرها ومعتقداتها...

هذا في الأعم الأغلب ما تقدمه هذه الرواية، ولكن، ما الذي تناقشه؟ وما الذي أراد الأسعد مـن قارئه أن يتوقف عنده في أثناء قراءة الرواية، أو حين الانتهاء منها.

تثير قراءة الرواية مجموعة من الأسئلة تستحق الوقوف عليها ومناقشتها:

ــ ما هو لغز الورقة التي وجدها مالك قرب ضريح النبي (دانيال) في الموصل؟

ــ ولماذا بحث عن فكّه في بداية الرواية، وتركه بعد ذلك؟

ــ وهل تحمل الرواية بعدا رمزيا يمكن الاستناد إليه في التحليل؟

ــ وإذا كان قلب مالك قد تشظى بين بغداد وثريا، فأين التأم قلب أليشير؟

ــولماذا يبتعد الكاتب ــ روائيا ــ عن قضيته فلسطين، ويحل في مكان جديد سمرقند؟

ما هو لغز الورقة؟ وما العلاقة بين حلم مالك، وحلم تيمورلنك، وحلم أمريكا؟

تُبنى الرواية، ومنذ لحظتها الأولى، على لغز دفين، وجده مالك بالقرب من ضريح النبي (دانيال) في الموصل، وهو ورقة، كان تيمورلنك قد خبأها في هذا الضريح، وقد وردت في الرواية عدة مرات على النحو التالي:

" جال ببصره المكان. مد يده إلى جيبه حين تأكد من خلو المكان من الزائرين، وأخرج ورقة صغيرة، كأنها حجاب أو تعويذة، أو جزء من ورقة من كتاب قديم. كل ذلك وغيره لم يعد يهمه. جل ما يريده فك لغز هذه الورقة "[1].

" ما يهمني من كل ذلك يا سيدي، هذه الورقة التي وجدتها بين حجارة ضريح النبي دانيال في الموصل "[2].

" تقول الأسطورة: إن الأمير تيمور خبأ الرقيّة في شق قريب، ودفعها إلى آخر الشق حتى لا يلحظها أحد فيلتقطها، وتقول الأسطورة أيضا: إن الأمير تيمور، تنكر بزي عربي، وتسلل ليلا إلى الضريح يستخيره لدخول بغداد، بعد أن حذره بعض معاونيه بألا يدخل بغداد دون طلب الإذن من دانيال "[3].

تبدأ الرواية سردها من صفحة (7)، وما إن يصل القارئ إلى صفحة (13) حتى يتبين له أن الرواية تحمل في طياتها لغزا يتراوح بين الحقيقة والأسطورة؛ فهو أسطورة استنادا إلى ما تردده العامة من تخبئة الأمير تيمور للورقة في شق قريب من الضريح. وهو حقيقة، إذ أن مالكا قد وجدها بين حجارة الضريح، الأمر الذي يدفع القارئ عميقا، وكله شوق، لمعرفة لغز هذه الورقة. ولكنه يتفاجأ بوصوله إلى نهاية الرواية دون المرور مرة أخرى بموضوع الورقة، ولا بأي حل للغزها.

والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام، هل تاه الكاتب عن موضوع طرحه في بداية الرواية، وأخذ يجول ببطل روايته في بلاد (ستان) خلف حلمه، ثريا، فنسي الورقة وسرها؟

أم أن الكاتب كان قد كتب روايته في فترات طويلة التقطع؛ فنسي أمر الورقة؟

أم أن هذا اللغز عبارة عن شيفرة للغز آخر يدفع القارئ إلى فك رموزه عبر الدراسة والتحليل الرمزي للرواية؟

ليس هناك أدنى شك أن التاريخ يملأ صفحات الفصل الأول من الرواية، ولولا عنصر التشويق المبني على سر هذه الورقة ولغزها، لتركها القارئ جانبا، وراح يبحث عن شيء آخر يقرؤه، ولعل هذا الأمر، وإذا أبحر فيه الدارس عميقا، يحسب للكاتب لا عليه.

وسأحاول توضيح ذلك عبر الوقوف على العلاقات التي سبق طرحها:

---

[1] ـــ الأسعد، أسعد: **هناك في سمرقند**. ط1. القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع. 2012م. ص 9.

[2] ـــ السابق. ص 13.

[3] ـــ السابق. ص 9.

العلاقة بين حلم تيمورلنك وحلم مالك:

هناك عدة عوامل مشتركة بين تيمورلنك ومالك، منها ما يحمل سمة التوافق، ومنها ما يحمل سمة التعاكس؛ فكلاهما دخل بلد الآخر باحثا عن حلمه، متخفيا بزي الآخر، ممنوحا إذن الدخول من الآخر هذا أو ذاك.

تيمورلنك جاء بغداد باحثا عن حلم توسيع دولته، وقد دخلها متنكرا بلباس عربي: " **ـ مولاي... إني أسالك: كيف طاوعك قلبك أن تسمح للأمير تيمور بدخول بغداد واستباحة حواريها؟ حين جاءك ليلا متخفيا بزي عربي** "[1]، وقد منحه " دانيال " إذن الدخول " **استأذن دانيال، فأذن له** "[2]، ولولا هذا الإذن " **لكانت نهاية جيشه على أسوار بغداد، ولم يدخلها أبدا** "[3].

ومالك جاء سمرقند باحثا عن حلمه " ثريا "، وقد دخلها متنكرا بلباس أوزبكي " **هذا (تشابان) أوزبكي ستحتاجه في رحلتك، وهذه (توبيتيكا) ضعها على راسك، وبذلك سوف تبدو أوزبكيا** "[4]، وقد منحه أهلها إذن الدخول " **سوف تبقى في ضيافتي حتى نجد طريقا آمنا ووقتا مناسبا لسفرك إلى سمرقند** "[5].

وعلى الرغم من التوافقية في الأداة والأسلوب إلا أن التضادية تكمن في الهدف والنتيجة، فإذن الدخول، واللباس المتنكر عند تيمور كان الهدف منه احتلال بلاد جديدة (بغداد) طمعا في خيراتها، لذا كانت النتيجة أن طرد منها وجيشه بعد أن غزاها واحتلها "**وكما يلفظ البشر الأطعمة الغريبة، فإن المدن تلفظ الغرباء أيضا** "[6].

أما إذن الدخول واللباس المتنكر عند مالك، فكان الهدف منه الوصول إلى محبوبته ثريا، لذا كانت النتيجة أن احتوته البلاد، فقدمت له هويتها: " **ـ احتفظ بهذه، إنها بطاقة هوية باسم (علي شير سعيدوف)، اسمك الجديد في هذه البلاد...** "[7]، وأرضها (حيدر أباد) وابنتها ثريا.

---

[1] ـ الأسعد، أسعد: **هناك في سمرقند**. ص 9.

[2] ـ السابق. ص 10.

[3] ـ السابق. ص 10.

[4] ـ السابق. ص 73.

[5] ـ السابق. ص 88.

[6] ـ السابق. ص 59.

[7] ـ السابق. ص 95.

وقد أشارت الرواية إلى عدم طمع مالك بخيرات تلك البلاد وأهلها، فعندما شعر بتشكيك مليكة، أم ثريا بنيته " ــ **وماذا نعرف عنه؟ ربما تبعنا طمعا فينا** "[1]، غادر بيت عبد الرحمن، والد ثريا، هائما على وجهه. وعندما أراد حيدر أن يوكله جميع أملاكه تردد في الأمر " ــ **بني جناب النتاريوس يسألك إن كنت توافق على توكيلي لك بكل ما أملك في أوزباكستان؟... التفت مالك إلى حيدر وقد ازداد توترا وحيرة وتوهانا** "[2]، على العكس من الأمير تيمور، الذي بينه وبين مالك كبير فرق.

العلاقة بين حلم تيمورلنك وحلم أمريكا:

يجمع تيمورلنك وأمريكا علاقة توافقية على الدوام؛ فهما يمثلان استمرارية مطامع الاحتلال / الآخر لبلاد الغير " ــ **بني.. منذ فجر التاريخ وحتى اليوم، كان هناك هولاكو، وإن كان يأتينا باسم مختلف وبلغة مختلفة، وبأسلحة أشد فتكا من سابقتها** "[3]. فإذا كان تيمورلنك احتل بغداد، بغداد، وقد حصل على إذن دخولها، ومتخفيا بزي أهلها، فإن أمريكا ذات الأمر فعلت، وإذا كان (دانيال) النبي المقدس، يشكل الرمز الديني لأصحاب الديانات الثلاث " ــ **رأيت المؤمنين، على اختلاف مشاربهم، يتقاطرون على الضريح، فكيف اتفقوا على مقدس واحد** "[4]، والمانح لإذن الدخول، فإن أمريكا قد حصلت على هذا الإذن من كل الديانات أيضا، اليهودية والمسيحية والإسلامية بشقيها: الشيعيّة في إيران وسوريا، والسنيّة في السعودية الحرم، ومصر الأزهر. وإذا كان الأمير تيمور قد اتخذ من اللباس العربي زيّا يتخفى به، فإن أمريكيا قد دُعمت بهذا الزى وجنوده في تسيير جيوشها نحو بغداد. ولولا خيانة أهل البلاد لما استطاع الأمير تيمور، ولا أمريكا دخول بغداد " **لو كانت بغداد بأيد أمينة ما كان لتيمور أن يدخلها** "[5].

والنتيجة التي أراد الكاتب الوصول إليها، إذا كان بين العرب وبلاد ستان، في القرون الماضية، حروب واحتلال، فإن نهاية القرن 20 تشهد أداة احتلال واحدة ممثلة بأمريكا، التي تطال قاذفات طائراتها كل الأمكنة؛ فالطائرات التي تقصف حاجز التفتيش بين أفغانستان وأوزباكستان هي نفسها التي قصفت حي الكرادة في بغداد " **فجأة سمع صوت انفجارات قوية... مخلفة دمارا**

---

[1] ــ الأسعد، أسعد: **هناك في سمرقند**. ص 107.
[2] ــ السابق. ص 154.
[3] ــ السابق. ص 67.
[4] ــ السابق. ص 19.
[5] ــ السابق. ص 15.

وموتا، أعاد مالك إلى أيام بغداد... ذات الطائرات، وذات القنابل، والموت ذاته الذي حصد أرواح الآلاف، وشرد الملايين "[1]، وعليه فإن الرواية تشكل دعوة لتوحيد الجهود باتجاه عدو واحد.

فلسطين والرواية

لا يأتي الأسعد في روايته على ذكر فلسطين إلا من خلال إشارة عابرة، وذلك في موقعين: الأول في حديثه عن سبي نبوخذ نصر لليهود، والثاني في ذكر مدينة الرملة بين السطور. والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا الموقع: لماذا يطوي الكاتب صفحة قضيته للحديث عن قضايا أخرى؟ ولماذا يبتعد عن فلسطين للحديث عن أوزباكستان؟

فهل شكل غياب الفعل الثوري لـزيد، بطل ثلاثيته، بعدا عن قضيته، ما جعله يبحث عن قضية أخرى جديدة تحمل روح المغامرة فلجأ إلى مالك / أليشير موصلي الأصل، سمرقندي المستقر، أم أن الأسعد أراد الخروج من المحلية واللجوء إلى العالمية عبر كتابة رواية عن قضايا تخص الآخرين فلجأ إلى بلاد (ستان)، أم لأنه غدا سفيرا هناك، فأراد أن يكتب عن ذلك العالم.

[1] ــ الأسعد، أسعد: **هناك في سمرقند**. ص 75

3: 5: العودة إلى الوطن السليب في روايات غسان زقطان:

كان الوطن السليب هاجسا للشعراء والروائيين منذ النكبة 1948، واستمر كذلك بعد هزيمة 1967، فعبروا عن أشواقهم وحنينهم إلى مدنهم وقراهم، وما إن لاحت لهم فرصة العودة، من خلال اتفاقيات أوسلو 1993، حتى عاد قسم منهم. ومن هؤلاء غسان زقطان، الذي كتب روايتين، كما أشرنا، فكيف بدا حلم العودة فيهما؟

3: 5: 1: حلم العودة إلى الوطن في رواية " وصف الماضي "[1]

بين يدي الرواية:

وصف الماضي هي الرواية الأولى لغسان زقطان أصدرها عام 1995م، حيث يقف فيها على أحداث وعناوين شتى تجسد معاناة الفلسطينيين المُهجّرين. وستقف الدراسة عند واحد من تلك العناوين الذي يتقاطع مع موضوع روايته الثانية " عربة قديمة بستائر "، ويمتد فيها بحيث يبدو وكأنه الأساس الذي بنى عليه هيكلها، أو ذلك الخيط الذي انسحب منها ليشكل نسيج روايته الثانية. أما العنوان فهو: " **حكاية النصراني** "[2].

رمّانة النصراني وسكة زكريا:

يتسلل النصراني وأصدقاؤه الثلاثة إلى قريتهم، ليجدوها أطلالا، فقد كانت هياكل البيوت، وجثث الأشجار تملأ المكان، " **وكانت هناك شجرة رمّان وحيدة استطاع أن يتذكرها واستطاعت أن تظل** "[3]. ملأ عبّه بالرّمان وعاد زحفا، وفي طريق العودة " **استمر يسأل نفسه ويسألنا أيضاً: لماذا بقي الطريق فقط؟ وكان يرغب في أن يجعل من ذاك السؤال معجزة أو فلسفة أو رسالة مقصودة ليؤمن بها**"[4]. وعندما وصل إلى ملجئه، كان الزحف قد أتى على رمّانه إلا واحدة، وضعها على الطاولة وهو يكاد يبكي قائلا: " **إنها من هناك** "[5]. كانت حبة الرّمان تلك، والطريق

---

[1] ــ أهم المقالات التي أنجزت حول الرواية:
- صالح، فخري: ***الرواية الفلسطينية في الوقت الراهن***، **إشارات ــ** ص 165.
- دحبور، أحمد: غسان زقطان يستدرج الجبل. مرجع سابق.
- عبد الأمير، علي: **وصف الماضي ــ أخف من رواية و أبهج من يوميات**. مرجع سابق.

[2] ــ زقطان، غسان: **وصف الماضي**. ط1. عمان: دار أزمنة للنشر. 1995م. ص 63.

[3] ــ السابق. ص 64.

[4] ــ السابق. ص 64.

[5] ــ السابق. ص 64.

إليها، بمثابة "سكة القطار"، بعد ستة عشر عاما، في حكاية الأم وذكراها في "عربة قديمة بستائر"، فقد كانت " **حية تماماً وكانت ضرورية بالنسبة له، كانت الوسيلة الوحيدة التي امتلكها لنصدقه، لنصدق كل تلك الروايات التي كان يسوقها لنا عن بيته وقريته وأرضه** "[1]، كما ستكون تلك السكة ضرورية لذكرى الأم وحكاياتها في الرواية الثانية؛ فقد كانت إثباتا للذكرى، وإعادة هيكلتها، وعنوانا لإعادة الحياة للحكايات في ملاجئ النفي، ففي الليل " **كانت مئات الرؤوس والعيون والشرفات والمئذنة تطل من بين الصبار وتنحدر في الطريق متجهة نحو بيتنا** "[2].

3: 5: 2: العودة إلى القرية السليبة في رواية " عربة قديمة بستائر "[3]

عربة قديمة بستائر هي الرواية الثانية لغسان زقطان أصدرها عام 2011م، واضعا على الغلاف صورة لأمه بالأسود والأبيض، ومسقطا، في الوقت ذاته، أي رسم موحٍ بالإخبار عن تلك العربة الموصوفة لفظا بأنها قديمة وبستائر. فما هي قصة هذه العربة؟ وما علاقة أمه بها؟

بين يدي الرواية:

موضوع الرواية هو عودة لاجئ إلى مسقط رأسه، حيث يروي السارد قصة العودة لعائلة ُجّرت في أثناء النكبة من قريتها " زكريا " بالقرب من القدس إلى بيت جالا، ثم مرة أخرى إلى مدينة الرصيفة في الأردن. لا تطرق الرواية، على غرار الكثير من الروايات الفلسطينية، أحداث

---

[1] ــ زقطان، غسان: **وصف الماضي**. ص 65.

[2] ــ السابق. ص 66.

[3] ــ أنجزت حول الرواية العديد من المقالات والدراسات، أهمها:

- عوض، أحمد رفيق: **'عربة قديمة بستائر' لغسّان زقطان الروايات التي ليس فيها يهود تكون عادةً مملةً**. مرجع سابق.
- العناني، زياد: **"عربة قديمة بستائر" لزقطان: صياغة أمكنة مبللة بالحنين وحيوات سردية لا تختبئ في المجاز**. مرجع سابق.
- الأسطة، عادل: ***في ذكرى النكبة: نهايات سردية لبدايات غنائية***. مرجع سابق.
- عبد العزيز، يوسف: **الشاعر غسان زقطان في روايته الجديدة «عربة قديمة بستائر»: لا أحد يموت في القافلة ولا القافلة تصل**. مرجع سابق.
- مسلم، سامي: **هاجس الذكريات تلاحق غسان زقطان في روايته عربة قديمة بستائر**. مرجع سابق.
- جرادة، خلود: **رواية 'عربة قديمة بستائر' لغسان زقطان: سِفْرُ الترحال في الداخل، بحثاً عن السكة**. القدس العربي. 13. 3. 2013م.
  http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today\13qpt899.htm&arc
- دحبور، أحمد: **غسان زقطان وكتابه المفتوح عربة قديمة بستائر**. صحيفة الحياة الجديدة. رام الله ــ فلسطين. ع6414/ 11. 9. 2013م. الحياة الثقافية. 25.

النكبة والنفي، بل تسير في خط معاكس لتقف على مكان أسقط واقع الاحتلال ما علق من أثاثـه في ذكرى من رُحّلوا عنه.

يموت الأب في منفاه، ويعود الابن أولا، بعد أوسلو، إلى مسقط رأس أمه وذاكرتها الأولى، ليلملم لها، في منفاها، صورا عن بقايا حكايات أشبه ما تكون بغيوم صيف متقطعة، أو كلمات مبعثرة. فتسأله الوالدة عن صورة لم يلتقطها، وذكرى وارى الزمان حروفها؛ سكّة الحديد. لترتهن عودة الأم بالبحث عن تلك السكّة التي سارت ذكرى عربة قطار طفولتها يوما عليها.
فكيف صور زقطان تلك العودة؟

حكايات شتى لحكاية واحدة:
يعمد زقطان إلى نسج خيوط لوحته الروائية من أطرافها، بحيث تبدو، بعد الانتهاء من قراءتها، مجموعة من الحكايات المؤلمة، تكاثفت على أطراف خريطة عريضة، آخذة في الامتداد إلى نقطة التلاشي في مركزها، حيث محيطها الذي تكسرت على صفحاته أشعة الأمل، وغطت عتمة قيعانه أصل الحكاية. سكّة الحديد، ومحطة الانتظار، وحارسها، هي الطريق الواسع في الذكرى التي واراها الزمن، وهي المآب لكل الطرق الممتدة عبر الحكايات.

تكثر الحكايات بحيث يصعب على القارئ تتبع خيوطها، سيما أنها لا تأتي متتابعة، الأمر الذي يوهم الدارس بتفككها حينا، وبتشتت موضوعها حينا آخر، والشعور بالتيه، حين الانتقال بين عناوينها الخمسة وعشرين الداخلية، أحيانا أخر.
لذا ستعمد الدراسة إلى لملمة شتات تلك الحكايات ورصفها في خطوط متوازية، مبرزة، في الوقت ذاته، نقاط تقاطعاتها، وصولا إلى جوهر فكرتها؛ موضوع العودة.

فما هي تلك الحكايات؟ وعلى أي أرض تتكئ؟ وكيف شكّل موضوع العودة منبعها ومصبّها؟ وكيف وظّفها المؤلف، أخيرا، في الإخبار عن تلك العربة الموصوفة فقط في العنوان بأنها " عربة قديمة بستائر"؟

الحكاية الأولى: عودة المسرود عنه "هو"[1] عبر التاريخ:
يسند الكاتب حكايته الأولى إلى التاريخ، وذلك لإثبات العمق الحضاري لتلك البلاد التي احتلها اليهود الطارئين عليها، كما أنه يحرك الآثار الساكنة والصاخبة، في الوقت ذاته، للتتابع

1 ــ توحي شخصية المسرود عنه " هو "، الشخصية الرئيسة في الرواية، إلى أنها تحكي عن شخص المؤلف نفسه " غسان زقطان ". ينظر في ذلك الفصل الرابع ــ المعمار الفني للروايات.

الحضاري عليها بين فتح وغزو، في دائرة متوالية عنوانها: " **لا أحد يموت في هذه القافلة ولا القافلة تصل** "[1].

يدلف "هو" إلى الحكاية من خلال مروره بتاريخ المكان، سالكا طريق وادي القلط، وجبل القرنطل في أريحا، صاعدا إلى القدس، ثم إلى قريته زكريا. وفي طريقه الممتع بجداوله وخرير مياهه وخضرة نباتاته وانعكاس الشمس على مسطح بحره حينا، والمخيف بوعورته وتدبب صخوره وكثبان ملحه وعتمة ظلاله وانكشاف حرّه أحيانا أخر، تتراكم في ذهنه ذكرى حكايات الجماجم التي تناثرتها أحداث الزمان في المكان.

تندغم الحكايات في عتمة الوادي وسطوع الجبل، فمنذ " **أكثر من ثلاثين سنة وقف في (جبل التاج) شرق (عمان) أمام ملصق يحمل ست عشرة صورة لستة عشر شابا، وفوق في أعلى الملصق عنوان عريض: (شهداء معركة وادي القلط)، ثم بخط أصغر تفاصيل المعركة** "[2]. فأخذ ينبش التاريخ والجغرافيا لأجل تلك المعركة، إلى أن أوقفته حكاية أخرى، حيث " **اصطدم بمذبحة الرهبان في رواية عثر عليها في أحد الكتب التبشيرية، ثم تداخل مقتل الفتيان الستة عشر بكل هذا، الطبيعة المنفلتة وعتمة المكان والرواية التي تمتلئ بعزلة الرهبان وموتهم** "[3]. يستمر صعودا إلى الدير، ليقرع بابه، كما قرع ذكرى حضوره إلى المكان نفسه قبل ثلاثين سنة، هو وأربعة أولاد من الصف الخامس الابتدائي، لتطل عليه الراهبة اليونانية مرة أخرى، وكأنه عاد من جديد ليكمل رحلة بدأها ولما تنتهِ بعد، كل ما أراده فيها هو رؤية المقبرة؛ مقبرة الدير [4]، رحلة لم تكتمل مثل مهمة رهبان الدير الوحيدة، وهي انتظار ظهور المخلص في الردهات المعتمة للكهف، حيث استطاع الناصري أن يهزم الغواية [5]. وحكاية الكنعانيين لقريته التي سموها (أزكاح)، ودفاعهم عنها من الغزو الفرعوني، وسقوطها على يد سنحاريب الأشوري، ومعركة أجنادين، واحتلال اليهود للقرية. قافلة من الحكايات تمتد وتتشعب وتتوالد وتسير بلا نهاية، وكأن كل حكاية منها تتلاشى في الفراغ، لتسلم لحكاية جديدة أسرار بقائها في المكان بحيث " **لا أحد يموت في هذه القافلة ولا القافلة تصل** "[6].

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ط1. عمان: الأهليّة للنشر والتوزيع. 2011م. ص 16.

[2] – السابق. ص 10.

[3] ــ السابق. ص 11.

[4] ــ ينظر: السابق. ص 13.

[5] ــ ينظر: السابق. ص 13.

[6] ــ السابق. ص 16.

الحكاية الثانية: عودة المسرود عنه "هو" عبر الجسر:

يعرض الكاتب من خلال هذه الحكاية تلك المعاملة الصلفة التي يتلقاها الفلسطينيون في أثناء عبورهم للجسر. حيث يعود "هو" إلى الوطن قاطعا الحدود الأردنية عبر الجسر، لتتداخل في طريق عودته الحكايات من جديد، حكايات الوقوف لساعات طويلة في الطابور، والإهانات، والتفتيش الأمني، والتحقيق في غرف جانبية أحيانا، حكايات مبتورة تنتهي بانتهاء حدثها، فيُترك أبطالها وراء مصيرهم، كحكاية الرجل الذي غش في الطابور، والعائلة التي تعرضت إلى مذلة العبور. وثانية تمتدّ إلى ما بعد الحدث، ويبقى أبطالها دون مصير، كحكاية الفتى الطويل الذي ما زال واقفا ينتظر صديقه القصير الذي أدخل إلى غرفة التحقيق، وحكاية الرجل العجوز الذي أُجبر على خلع جزء من ملابسه في كل مرة يعبر فيها الآلة الالكترونية الرنانة، فهو ما يزال يقف أمامها مشدوها بعد المرة الرابعة، وقد تعرى إلا من ملابسة البيضاء التحتية. وأُخر تنبش من بين أحداثها أشخاصا وحكايات جديدة، علّقتها الذاكرة، لتحضر من الماضي إلى زمن الحكاية، كحكاية الفتاة التي تلبس الجينز في آخر الطابور، والتي تلاشت هي وحكايتها، بعد أن أدت وظيفتها بإحضار هند، لتمثل أمام الذاكرة. وفوق ذلك حكاية تلك المجندة التي تجلس خلف حاجز زجاجي، لتفحص أوراق العابرين إلى الوطن.

الحكاية الثالثة: عودة هند إلى رام الله:

تعرض هذه الحكاية وارتباطاتها حالة العراء المادي والمعنوي للفلسطينيين في منافيهم، ففي حكاية زكية خالة هند التي هجرتها النكبة، بعيدا عن عائلتها، تلخص قصتها قصص تشتت العائلات الفلسطينية، حيث " **تاهت في الطريق فالتحقت بإحدى القوافل الذاهبة إلى الشمال، فيما العائلة اتجهت شرقا نحو الأردن** "[1]، وبقيت تحيا في اغتراب عن عائلتها، يضاف إلى منفاها. كما تأتي الحكاية على الحياة في المنفى في مخيم ويفل، الذي كان أصله حصنا فرنسيا، في لبنان، حيث ترسم، من خلاله، معادلة السجن والمنفى، فالمُهّجرون هناك " **يواصلون ترتيب حياتهم واقتسام مساحات موتاهم في تكوين عجيب بين المنفى والسجن، ثمة نافذة بينهما، السجن منفى، والمنفى سجن، ولكن في ويفل تنعدم تلك النافذة، ويصبح الأمر واحدا** "[2]، لتموت زكية فيه، بعد طول انتظار، بعيدا عن الوطن، في عتمة زنازينه، وفي المساحة المقتسمة لها. فقررت هند نتيجة ذلك العودة التي لا تملكها، لترسم بذلك صلف الاحتلال في تحديد من سيعود،

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 39.

[2] ــ السابق. ص 41.

ومن سيبقى، في إشارة للقائمة التي قدمتها قيادة الثورة في مفاوضات(أوسلو): " **في تلك الليلة قررت أن أعود إلى هنا، وفي مكان ما من عتمة هذا العالم كانوا يتفاوضون حولنا، ويعدون قوائم وأسماء، وكان اسمي يتنقل مثل عجلة حظ بأربعة مقاطع**"[1].

كما تعرج على محاولة اليهود إقامة علاقة مع المكان وأهلة، في الوقت الذي يتخطون فيه أبسط قواعد الإنسانية فيما يعرف بمقابر الأرقام. ففي قصة عبور هند للجسر للمرة الأولى، تخطئ طريقها، فيحاول الجندي الإسرائيلي التصرف معها بأدب جم، في محاولة للإقامة علاقة مع مكان غريب عليه: " **يا مدام من هون لو سمحت، شخص بملابس عسكرية كاملة وخوذة وبندقية (إم 16) مذخرة يصوبها نحو عينيك يخاطبك: يا مدام من هون لو سمحت!!** "[2]، وذلك في إحداث مفارقة بين اغتصاب تاريخ المكان وإقامة علاقة معه في الوقت نفسه، فلقد " **كانت الحروف المنطوقة بالعربية مهانة، تماماً، هي خلاصة وسيلته ليس للتحدث معي، ولكن لإنشاء علاقة مع التلال الملحية البيضاء المحيطة بالمكان ومع نخلات قصيرة وسخيفة للزينة تناثرت حوله، وخلفها ووراء كل هذا أريحا القديمة..، علاقة مشروخة ومدعاة** "[3].

تلك هي هند التي هجَّرها الاحتلال مرتين: الأولى إلى مخيم في أريحا، عاشت فيه وعائلتها " **قبل**
أن تتقدم فرقة مدرعة إسرائيلية لتسحق المخيم كاملاً "[4]. والثانية: في لبنان لاجئة مقاتلة، تخبرنا، وهي تتحدث عن مقتل أخيها في الغزو الإسرائيلي للبنان صيف 1982، عن أبشع الجرائم التي ارتكبها الاحتلال؛ مقبرة الأرقام: " **هناك واحدة عند جسر بنات يعقوب، تحتوي على (500) قبر، على كل حدبة منها لافتة معدنية تحمل رقماً، ليس ثمة صلبان هناك أو أهِلّة، ليس ثمة شواهد، فقط لافتة معدنية تسلل الصدأ إلى معظمها وبهتت أرقامها** "[5].

كما تقدم الحكاية موقفا مغايرا لبعض أولئك المنفيين في العودة إلى الضفة الغربية، فعلي زوج هند الذي تركته، وهي قابلة بالعودة إلى رام الله، يرى أن عودته ستكون منقوصة: " **أما أنا، فلا أستطيع، نحن من صفد، سنبقى لاجئين في رام الله** "[6].

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 40.

[2] ــ السابق. ص 22.

[3] ــ السابق. ص 23.

[4] ــ السابق. ص 110.

[5] ــ السابق. ص 111.

[6] ــ السابق. ص 112.

ها هي هند تعود إلى رام الله، تتلاشى وحيدة مع ذكرياتها وحكاياها، لتجد مكانا جديدا لها بين أحضانه اللاجئة مثلها، هو وحده اللاجئ من يستطيع أن يستوعب ذكرياتها، هو وحده من يستطيع أن يضمها وحكاياتها بكامل أنوثتها، لقد " **أحاطها بذراعيه، ثم سمع تنهدها العميق المختلط برائحة الجسد المبلل وهي تلتصق به، وكان في مكان ما من تنهدها ثمة لهفة تتقدم دون توقف وتندفع من كتفيها إلى يديها وأصابعها مثل عربة خفيفة بجناحين** "[1].

الحكاية الرابعة: المجندة التي خرجت على الاتفاق:

يتمثل الوضع على الحواجز والمعابر والجسور في أن هناك طرفين متناقضين بينهما اتفاق فرضه الاحتلال، ينص أنهم "هم" العدو الذي عليه أن يبحث عن أمنه بالتفتيش والصراخ والاعتقال والتحقيق و " **التعقيدات اللانهائية لإجراءات مثيرة للغيظ والنقمة** "[2]، وفي الطرف الآخر يقف " هو" والفلسطينيون الذين يحاولون العبور بإبراز الأوراق الثبوتية والتصاريح بشتى أنواعها: للزيارة، والتجارة، والصلاة، والعلاج،..، وأعلاها درجة؛ تصريح لم الشمل[3]، مع ما يصحبها من وقوف في الطوابير وإذلال وإهانات، هكذا يطبق، في العادة، الاتفاق، " **وهو ما كان يمنحه شعورا بالاقتراب من الارتياح، لأن عليهم أن يفعلوا ذلك ليكونوا "هم"، تلك مهمتهم، ومهمتنا أن نحاول التكيف مع ذلك ومواصلة التحديق فيما وراء أكتافهم حيث علينا أن نصل"**[4]. **نصل"**[4].

أما ما تلفظت به تلك الجندية، التي تجلس خلف الحاجز الزجاجي " **بالنسبة له كان خروجا فظاً على الاتفاق.. كانت المرة الأولى التي يتوجه فيها أحد العاملين على الجسر، " منهم "، نحوه بعبارة محايدة! مثل: " هل تحب السفر"؟ أو " استمتع"! وأشياء من هذا القبيل** "[5]. الأمر الذي لا لا يخرج عن الاتفاق فحسب، بل عن نظريةٍ تمكنه من احتمالهم، وبأن وجودهم مؤقت، فعليهم أن يكونوا " **كما** " **هم"، مجموعة من المراهقين الديوك ومراهقات كئيبات ونافذات الصبر يمثلون إمبراطورية شرسة ومحتلة، كل ذلك كان متكئاً على أنهم سيرحلون يوماً** "[6]. ثم تمتد الحكاية لتعرض مسألة قبول الآخر اليهودي، وخاصة الأنثى اليهودية، لتظهر تعارضا في الفكر

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 114.

[2] ــ السابق. ص 36.

[3] ــ ينظر: السابق. ص 43.

[4] ــ السابق. ص 36.

[5] ــ السابق. ص 35.

[6] ــ السابق. ص 36.

والفكرة بين "هو" المسرود عنه، ومن خلفه السارد، ومن خلفهما المؤلف غسان زقطان، وبين أمير ومأمون، ومن خلفهما المؤلف سميح القاسم، في أن الثاني قبل بها، وقبلت به، وأقام معها علاقة جنسية، على طريق تغيير فكرها، في حين أن الأول، رغم أنها بدت له راغبة بالتواصل عبر نظراتها وأسئلتها، ورغم وجود اللغة الإنجليزية كلغة محايدة للتواصل بينهما، ورغم نظرات الاشتهاء لها " **ثمة حبات عرق تهبط نحو منبت نهديها** "[1]، إلا أن احتمال العلاقة بينهما بدأ وانتهى بالخوف وعدم الثقة " **قالت: هل ستغيب طويلا هذه المرة؟ كانت تواصل التحديق في عينيه، وكانت خائفة، وكان صوتها أقل ثقة. قال: لا، وكان خائفاً أيضا** "[2]، وقد اعتبر القبول بها، رغم أنها مختلفة عن جماعتها، وأن بإمكانه اصطحابها إلى حيث لا تشبههم، على عكس سميح القاسم، " **نوعاً من الغش** "[3].

الحكاية الخامسة: وصول المسرود عنه "هو" إلى قريته السليبة " زكريا ":

كما تخبرنا الحكاية عن ذلك المعول الذي هدم الذاكرة، حيث تمتد الحكايتان الأولى والثانية عبر صراخ الجماجم وصفير آلة التفتيش إلى حاضر درست معالمه، بعد أن كان يوما ماضيا وحاضرا بأهله، ليمسي مستقبلا منسولا من مشاهد الذكرى والحكايات؛ " **ل (زكريا) أكثر من مشهد؛ رواية الأب المبنية على الطريق والحرش وخطّ البحر المحروس من التل، ورواية العم المحاصرة، تماماً، في مقام النبي زكريا وحلمه المتكرر عن احتفال الجنّ تحت أقواسه** "[4]. أما " **رواية أمه المبنية على الوصف وليس على السرد تبدو أكثر دقة** "[5]. حيث " **كانت تبعث أولئك الأشخاص جميعا بأعمارهم وهيئاتهم وصفاتهم وألقابهم عشية الهجرة، العداوات والغيرة والشغف، الحكايات التي لم تكتمل وبقيت واقفة عند تلك الحافة بهدوء متكئة على أبطالها** "[6]. بقيت الحكايات، وأمسى المكان" **بقايا جدران مبنية من حجارة كبيرة مهذبة، إشارات قديمة وهامسة وممتلئة بالأسرار** "[7].

كما تعرض الحكاية لسيطرة اليهودي اللامنتمي على المكان، واندثار الذكرى، وذلك بتعريج المسرود عنه إلى قريته زكريا، في أثناء الانتقال من غزة إلى رام الله بتصريح زيارة مدته ست

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 51.

[2] ــ السابق. ص 52.

[3] ــ السابق. ص 51.

[4] ــ السابق. ص 25.

[5] ــ السابق. ص 25.

[6] ــ السابق. ص 61.

[7] ــ السابق. ص 27.

ساعات مع السائق حسن، ليجد امرأة يهودية مغربية أقامت من حطام المكان مقهى، وهي رغم جمال المكان ما زالت تحن إلى مراكشها " **عليك أن تذهب هناك يوما، سترى مكانا لا يشبه شيئاً سواه، مراكش هي مراكش** "[1]. حاول أن يجمع أشلاء المكان في عبارات وصور فوتوغرافية لوالدته، التي كان سؤالها: " **هل رأيت السكة؟** "[2] مبددا لكل جهده، حيث بدا " **أن كل ما شاهده أو ما حاول وصفه وتذُّكره وإضافته، لإرضائها، ليس أكثر من عربات صغيرة وفارغة بستائر قديمة ومغبرة، غير مقتنعة بالتنفس من دون تلك السكة** "[3].

الحكاية السادسة: عودة الأم إلى مسقط رأسها " قرية زكريا " وتشظي الذكرى:

تصل الأم إلى رام الله بتصريح زيارة، وتصرّ على زيارة قريتها، ويتأجج لديها استحضار ذكرياتها لقربها من المكان، تستحضر، في تصوير لحياة الهناءة والسرور قبل النكبة، حكاية " **العاشق الذي أحضر زجاجات الكولونيا من يافا ليدلقها على آثار خطوات حبيبته سارة** "[4]، وحكاية صديقتها (رفقة) الطفلة اليهودية، في إشارة للصداقة التي كانت قائمة بين اليهود والعرب قبل النكبة، حيث كانتا تجلسان عند الحارس المقدسي للمحطة، " **هي تنتظر أمها وكنت أذهب لأنتظر خالك، ووالدك فيما بعد** "[5].

يتدبر لوالدته زيارة إلى قريتها مع صحفية أمريكية، وتزور أشلاء المكان، ولكنها تعود معلنة: " **لم نجد السكة** "[6]، وكأن جوهر زيارتها كان يعتمد على إيجاد تلك السكة، فقد " **كانت بحاجة ماسة للاهتداء إلى تلك السكة لتتمكن من حماية روايتها** "[7]. لقد تلاشت حكاياتها بتلاشي سكة ذكرياتها، فماتت حكاياتها وذكرياتها، وماتت هي معها.

الحكاية السابعة: حكايات أخرى للعودة، ولم الشمل:

يأتي السارد على حكايات من هنا وهناك للعودة، لتبدو هذه الحكايات، بتفاصيلها الصغيرة، وكأنها

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 31.

[2] ــ السابق. ص 33.

[3] ــ السابق. ص 33.

[4] ــ السابق. ص 62.

[5] ــ السابق. ص 63.

[6] ــ السابق. ص 100.

[7] ــ السابق. ص 101.

عربات قديمة بستائر منسدلة، تخفي خلفها ذكريات سكة عودتها إلى المكان. فهناك حكاية "فاطمة" التي تقدمت بطلب شمل لزوجها "سعيد"، فقد واصلت وقوفها في طوابير المراجعة لأكثر من عشرين سنة، وعلى الرغم من أنه مات في منفاه، إلا أنها استمرت في المتابعة؛ فقد كان لها ما زال حيا هناك في المعاملة، وطالما " **كانت المعاملة حية قادرة على ابقائه حيا وعودته ممكنة، وقفُ المعاملة أو إلغاؤها سيكون أقرب إلى سحب أجهزة التنفس والحياة عن مريض صامت، ولم تكن راغبة في ذلك أو قادرة على فعله** "[1].

وهناك حكاية "هيجر" التي حملت في قلبها تابوتا يحفظ جثة زوج ميت؛ فقد عمدت إلى تحنيط جثة زوجها والاحتفاظ به في ثلاجة في كولومبيا إلى حين انتهاء إجراءات لم الشمل، وذلك لكي تدفنه أمام بيتها[2]، لتحقق له نوعا من العودة، حتى لو ميتا.

ثم يأتي على حكاية مغايرة؛ حكاية " نعيم قطان "، اليهودي العراقي، التي استمدها من سيرته " وداعا بابل ". ذلك الفتى اليهودي الذي خرج على اتفاق تعايش دام ثلاثة عشر قرنا بين العرب اليهود في بغداد. لقد قام قطان بعملية اغتيال مجازية لمكانه الأول، باحثا عن ثغرة في ذلك الاتفاق تمكنه من صياغة هولوكوسته الشخصي ليبرر خيانته للمكان والخروج منه، عاملا على الاندماج مع منفاه، حتى وصل بمنفاه إلى إمكانيته القصوى، تلك التي يتحول فيها المنفى إلى وطن. وبذلك، إذا كان قطان قد سمح للرب أن يختار له شتاته، فإنه قام بعمل الرب حين اختار منفاه الجديد في كندا، وحوله إلى أرض ميعاد خاصة به[3].

ثم يأتي على حكاية " إميل حبيبي " ومجموعات من الشبان، قاوموا في أثناء النكبة محاولات استيلاء اليهود المهاجرين على بيوت العرب المُهجّرين، أملا في عودتهم إلى ديارهم. ويعرض السارد كيفية استيلاء اليهود المهاجرين على البيوت الفلسطينية، ويتوقف أمام حادثة الاستيلاء على بيت إميل حبيبي نفسه، حيث " **عاد إلى بيته منهكا، يجلس في الصالون تحت ضوء خفيف، ويحدق في عيني مهاجر يهودي وصل إلى هناك، ووضع حقائبه على مقعد في الداخل، وبدأ يتجول في أنحاء البيت بقصد الاستيلاء عليه، " لم نتبادل كلمة واحدة، يقول إميل، واصلتُ التحديق في عينيه، وكان ينظر إليّ، وعند منتصف الليل نهض وغادر البيت** "[4].

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 46.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 47/ 48 .

[3] ــ ينظر: السابق. ص 76/ 77.

[4] ــ السابق. ص 78.

وتختلط عودة إميل حبيبي إلى بيته بوجوه من المقاربة حينا، أو المفارقة حينا آخر، مع عودة فتى (إمره كيرتس)[1] في روايته " لا مصير"، ذلك الفتى اليهودي المجري الذي استبدلت يد الممرض اليهودي البولوني مصيره، بدفع يهودي آخر نحو رشاشات الغاز، فنجا من المحرقة بضربة حظ، كما نجا، بعودته الكرنفالية، سعيد أبو النحس المتشائل بضربة حظ أخرى، عندما سقط حماره بينه وبين الجنود متلقيا الرصاصات عنه[2].

ثم يأتي أخيرا على تراجيديا الخوف من منفي عائد إلى مكان منفى طفولته الأول في حكاية عودة " محمد القيسي "، بتصريح زيارة، إلى البيت الذي لجأت إليه أمه في مخيم الجلزون قرب رام الله، قبل أن يدفنها في منفاها الثاني؛ الأردن. حدّقت فيه العائلة التي اقتسمت البيت، وغيرت معالمه، وتراكمت مكانها في ذهول الخوف من فقدان بيتها مرة أخرى[3]، ولم تنطق إلا جملة واحدة، صدرت عن الزوجة:" **كان مهجوراً، ولم نكن نظن أنكم ستعودون...**"[4]. ليكون رده معبرا عن استمرار التلاشي في طرق الحكاية: " **معك حق، لم نعد** "[5].

ثامنا: ملخصات لحكايات العودة في الرواية ونتائج:

الملخص الأول: العودة المبتورة، ووجهات نظر

سارت العودة في حكايات الرواية في منحيين: حلم العودة للمكان كما كان في الذكرى قبل النفي، وحقيقة العودة للمكان كما هو في الواقع بعد الاحتلال والنفي وتغيير معالمه. وقد بنت شخصيات الرواية العائدة عودتها على الذكرى، في حين أن العودة نفسها قد بنيت على اتفاق سياسي "اتفاق أوسلو"، حيث ينفي الذكرى، ويتعامل مع الواقع، لذا فإن عودة اللاجئين أنفسهم قد انقسمت إلى ثلاث فئات: الأولى والثانية قبلتا بالعودة المنقوصة، واعتمدت عودتهما على دولاب الحظ في قوائم المفاوضات، فعادت الأولى، منطلقة من حكمة تجربة زكية التي ماتت في مخيم ويفل: " **لا فائدة من الانتظار والتذكر، الانتظار لا يحرك الهواء، وقمصان الأولاد لا تنمو في الصناديق،**

---

[1] " يمري كيرتيش هو روائي مجري، ولد في بودابست 1929م. حصل على جائزة نوبل للآداب في سنة2002، وذلك لنتاجه الذي يروي تجربة الفرد الهشة في مواجهة تعسف التاريخ الوحشي. اعتقل عام 1944، وهو في الخامسة عشرة في معسكر أوشفيتز، ثم في بوخنفالد. له العديد من الروايات، ترجم منها للعربية " لا مصير "، " المحضر " نقلا عن يوكوبيديا.
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%8A%D9%85%D8%B1%D9%8A_%D9%83%D9%8

[2] ــ ينظر: زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 78 ــ 80.

[3] ــ ينظر: السابق. ص 82/81.

[4] ــ السابق. ص 82.

[5] ــ السابق. ص 82.

هنا لا تحدث الأشياء التي نحبها، حاولي أن تكوني هناك، لا تموتي في العتمة "[1]. فعادت لتجد أن الطرقات قد تغيرت، وأن لهجات الناس تختلف عن لهجتها المكتسبة في المنفى، لذا فقد وجدت نفسها وكأنها لاجئة من جديد، ولكنها في هذه المرة لاجئة في وطنها، حيث " **كانت أحاديث الناس تغويه، وكان متعجبا طوال الوقت من الاسترخاء الذي يشملهم بينما هم يطلقون لهجاتهم بتنوعها الغريب، فيما يتعثر، هو، في لهجة هجينة كانت تكشف هويته بعد الجملة الأولى ك (عائد)، حتى بدت العودة بالنسبة له مكانا آخر يضاف إلى كل هذه الأمكنة** "[2]. بيد أن الفئة الثانية التي لم يحالفها الحظ، بقيت عائمة في النص كما هي عائمة في منفاها. أما الفئة الثالثة، فهي تلك الفئة التي رفضت تلك العودة، ورأت أنها مبتورة، لا تتوافق مع ذكراها، وقد حصرتها الرواية في شخصية علي: " **أما أنا، فلا أستطيع، نحن من صفد، سنبقى لاجئين في رام الله** "[3].

الملخص الثاني: اليأس والأمل في إحياء الذكرى والعودة:

بنت الرواية حكاياتها على عبارة: " **لا أحد يموت في هذه القافلة ولا القافلة تصل** "[4]. وقد عَبَرت الرواية في هذه العبارة التاريخ والجغرافية، الحلم والواقع، حيث عمد الكاتب إلى ترسيخ هذه الفكرة في حكاياته فجاءت مبتورة دون نهايات. وقد سعت الرواية جاهدة للوصول بالقافلة إلى الذكرى، حتى في حكاية المسرود عنه، إذ جعلته يذهب أولا إلى مسقط رأس والدته" زكريا" لا إلى مسقط رأسه هو " بيت جالا "، إلا أن أمله تشظّى بتلاشي السكة. ثم يعود الكاتب في نهاية الرواية لإحياء ذلك الأمل لوصول القافلة؛ بأن وجد السكة، " **عندما لمح، عبر النافذة، المحطة المهجورة وخط سكة الحديد** "[5]، وذلك عندما نظر للقرية ومعالمها من زاوية أخرى. ولعل هذا ما أراد الكاتب أن يوصله، إذ " **إن تغيير زاوية الرؤية قد يكشف ما هو غير مرئي ويضيء العتمة ويساعد على الرؤية بشكل أوضح، وأن حصر التفكير في زاوية واحدة لا يقود إلى نتائج ولا يكشف للبصر والبصيرة شيئا** "[6]. وهو ما يوصل القافلة، فلا بد للاجئين من البحث عن منطلقات جديدة للوصول إلى ذلك. وهنا يكون الكاتب قد خالف الفكرة السابقة التي أرادها

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر** السابق. ص 40.

[2] ــ السابق. ص 86.

[3] ــ السابق. ص 112.

[4] ــ السابق. ص 16.

[5] ــ السابق. ص 118.

[6] ــ جرادة، خلود: **رواية 'عربة قديمة بستائر' لغسان زقطان: سِفْرُ الترحال في الداخل، بحثاً عن السكة.** القدس العربي. 2013/3/13م. http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today\13qpt899.htm&arc.

في نهاية الرواية، إذ جعل مسألة العثور على السكة محض صدفة، حيث اضطر إلى تغيير مكان جلوسه، فقد " **كان يفضل الجلوس في الجهة التي يستطيع عبرها مشاهدة الشارع الرئيس وانحدار الحرش، ولكن مجموعة من السائحين كانت قد احتلت تلك الواجهة عندما وصل** "[1]، ولو أنه جعل الأمر يقوم على بحث بأسلوب جديد لكان أفضل، وليس على اللاجئين أن ينتظروا الصدفة لتحقيق أحلامهم، فالانتظار لا يحرك الهواء، وقمصان الأولاد لا تنمو في الصناديق، كما قالت اللاجئة الميتة في العتمة، زكية.

الملخص الثالث: اليهود والعودة:

صدر على لسان الجندي الإسرائيلي في سؤاله عن رواية " وداعا بابل " التي نسيها المسرود عنه على شباك المجندة أن " **الروايات التي لا تحوي يهوداً تكون عادة مملة** "[2]، وهو ما كان غالبا قدر تلك الروايات التي تناولت النكبة والنفي، إلا أن الوجود اليهودي البارز في هذه الرواية لا يكاد يذكر، كما أن كاتبها لم يأت في تسميتهم على تصنيفهم: كيهود، وإسرائيليين، وصهاينة؛ أو ذكر خلفياتهم التي ينطلقون منها، فقد نظر إليهم ككتلة واحدة، إلا ما ندر، في أوضاع لا يظهر فيها تخطيطا مسبقا لذلك، كقوله: (الجندي الإسرائيلي، والغزو الإسرائيلي، والبنت اليهودية) إلا في حالة صديقة والدته؛ اليهودية " رفقة "، إذ نظر إليها على أنها يهودية فلسطينية، خلافا لليهود القادمين عبر البحر، إذ اكتفى بوصفهم بالمهاجرين اليهود. كما وصف نعيم قطان، في الخارج، بأنه يهودي عراقي. بل أنه، أي السارد ومن خلفه المؤلف، قد لجأ إلى التعبير عن الآخر بالضمائر نحو: "هم"، "عنهم"، أو إلى مجرد الوصف المجرد، نحو وصفه لجنود الجسر بأنهم مجموعة من المراهقين الديوك، ومراهقات كئيبات نافذات صبر، والجندي الذي علّق على الرواية بالفتى السمج، في حين أنه عبّر عن اليهودية على الجسر بالمجندة، واليهودية صاحبة المقهى في زكريا بالمرأة المغربية، وفي المرة التي أراد فيها استثناء ايجابيا للصحفيين الإسرائيليين، الذين فضحوا موضوع مقابر الأرقام، وصفهم بأنهم صحافيون مثلنا. ولم يورد زقطان لفظ الصهيونية في روايته، ولم يكثر من الكتابة عن اليهود، على الرغم من أن روايته تتمحور حول المنفى والعودة والذاكرة، ومع ذلك كان اليهود يحضرون في خلفية الرواية غالبا، وفي واجهتها أحيانا قليلة.

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**: ص 118.

[2] ــ السابق. ص 104.

3: 6: القرية والمعتقدات الغرائبية في روايتي زكريا محمد:

حفل الأدب منذ نشأته بالملاحم والقصص الغرائبية، التي تناولت مواضيع الموت والبعث والخير والشر، نحو الإلياذة، والكوميديا الإلهية، وأوديب، وكليلة ودمنة، كما تبرز ألف ليلة وليلة كأعظم الكتب العربية الغرائبية. وتعد أمريكا اللاتينية المكان الحقيقي لنهوض الغرائبية الحديثة، وخاصة رواية غارسيا ماركيز " مئة عام من العزلة" [1]. والسؤال الذي يهم الدراسة في هذا السياق هو: ما هو الموضوع الغرائبي الذي تناولته روايات زكريا محمد؟ وإلى أي مدى نجح في توظيفه؟

3: 6: 1: غرائبية عالم القرية في رواية العين المعتمة[2]

كتب زكريا محمد، حسب ما أسلفنا، روايتين، وتعد هذه الرواية من الأدب الغرائبي، حيث أن " **الرواية تقوم على مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبية معا لكي تصف (لعلها تصف) عالم قريتنا في الخمسينيات مركزة على الجانب اللاواعي الليلي القمري. وهي تلعب على مكبوت العنف والجنس في الذاكرة الشعبية. وهو مكبوت قوي ويمكن رؤيته في القصص الشعبية** "[3].

بين يدي الرواية:

تبنى الرواية على معتقدات ومفاهيم أسطورية وخرافية في القرية. والسؤال هو: كيف بدت معالم القرية؟

يرتكب بشير الأعور إثما بفتح بوابة الجحيم، لتخرج منها الغولة، وتمارس الجنس معه، الأمر الذي جعلها تصطحبه إلى عالمها الأثيري ليكون ملكا عليه، وبعد سنوات ثلاث يفر بشير بولده الذي أنجبته الغولة إلى قريته. فتتعرض القرية، بعد رفض بشير إعادة ابنه لها، وإخفاءه في بيت

---

[1] ــ ينظر: عودة، علي محمد: **دراسات في الرواية الفلسطينية**. ص 34/33.

[2] ــ أنجزت حول الرواية غير دراسة ومقالة، وأهمها:

- الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية ــ " الشاعر روائيا: زكريا محمد والعين المعتمة "**. ص 111 ــ 117.
- عودة، محمد علي: **دراسات في الرواية الفلسطينية**. ص 30 ــ 71.
- شعلان، سناء: ***رواية "العين المعتمة" لزكريا محمد- الرعب العجيب والواقع المتخاذل***. مرجع سابق.
- الديك، نادي ساري: **ظلال القيقب ومباسم الزيزروق**. ط1. رام الله: دار الشيماء للنشر والتوزيع. 2013م. ص 112 ــ 131.

[3] ــ البرغوثي، وداد: **زكريا محمد شاعر الغربة والغرابة**. الناصرة ــ مقابلة مع زكريا محمد: جريدة فصل المقال. 1997/2/7م. نقلا عن: الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص113.

أخته أم عواد، وحرقها بالزيت المغلي، لمرحلتي انتقام: الأولى: اقتصرت على أكل الغولة لعواد والإبقاء على عضوه الذكري. والثانية: شملت القرية جميعها، حيث هاجمت الضباع غريبة الشكل القرية، مدفوعة بصوت البدر الهائج، وتحريض الوزغات الخائنة، وفتكت بكل ما يعترض طريقها.

تخبو أصوات الناس في تلقي تلك الأحداث التي تشبه كابوسا حلموا به وتوقعوه، ثم تعلو بعد ذلك مطالبة بالماء الذي شارف على الانتهاء، حيث لا يمكن إحضاره إلا ليلا بسبب تقاسم قرية مجاورة له نهارا. ولما كانت الضباع لا تقتل من البشر إلا كل ذي دم حار نقي طاهر، فقد نجت من فتكها وردة المختونة، التي تمكنت من إحضار بعض الماء لبرودة دمها، كما نجا كل من نجس دمه، أمثال: بشير وابنه، وبلقيس التي رضعت من والدها المتحول، وبعض من قاومها، ولجأ للخلوة في المقبرة القديمة، ثم ليعلو الصوت أكثر فأكثر، ليكون حلّ مشكلة القرية، وبتوجيه من شليق ذي السطوة والرهبة، بقتل مرتكب الخطيئة بشير، وبختن نساء القرية. ويتزامن تناقص البدر مع التنفيذ، فيتوقف الهجوم، بلا دراية بانتهائه أو تكراره، في دورة القمر الجديدة.

معالم القرية في الرواية:

زاوجت الرواية في عرضها لموضوع القرية بين عالمين: حقيقي واقعي، وأسطوري خرافي. وستعمد الدراسة إلى تناول عوالم القرية وفق هذا التنويع، متكئة على العناوين الثلاثة التالية:

أولا: مظاهر البيئة:

لامست الرواية واقع بيئة القرية، ووقفت على كثير من تفاصيلها الدقيقة؛ فهي مقسمة إلى حارات ثلاث، يغادرها قاطنوها: الحدارة، والغنامة، والعجالة، والجمالة، في طرق ترابية وصخرية إلى الجبال والوديان للرعي والزراعة. بيوتها متلاصقة، كبيت أبي علي التتن وابن عمه، ومبنية من التبن وأغصان الشجر كبيت عثمان، تعتمد في سقياها الليلي على بئر تم اقتسامه مع قرية مجاورة نهارا، وتعتمد في إنارتها على السُرُج، ويقطن أطرافها البدو والنور. وهي بذاك تبدو قرية عادية تنطبق معالمها على أية قرية، وقد خصصها مؤلف الرواية، كما سلف، بأنها فلسطينية في الخمسينيات من القرن المنصرم. أما الواقع الأسطوري والخرافي لتلك القرية، فقد جاء نتيجة للأحداث العجائبية التي وقعت فيها، وشكلت ردة فعل لنهاية تلك العلاقة الخرافية بين الأعور بشير وزوجته الغولة؛ فقمرها أمسى يدور من غير انتظام باثا جريش خوف وطحين رعب، ومحرضا لحيوانات القتل، وطريقها صارت سوداء بركانية بعد مرور الغولة المحروقة منها، وتحولت نباتاتها وحيواناتها إلى مخلوقات ذات إدراك ووعي.

ثانيا: البشر ومعتقداتهم:

أظهرت الرواية، منذ عتبتها، طبيعة سكان القرية تحت تأثير الأحداث العجائبية، فقد ملأتهم خوفا ورعبا، بعد حياة الأمان التي لا تطرقها الرواية، بل نستدل عليها من قبول سكان القرية اقتسام المياه ليلا مع سكان القرية المجاورة. وقد بنت الرواية معتقد أهل القرية وتفكيرهم، القائم على السذاجة والبساطة، على الإيمان بالخرافة دون اللجوء إلى التفسير العلمي للأحداث؛ فقد آمنت بقصة الأعور بشير، ونظرت إليه على أنه إله أعور، ثم أنه أمسى مرتكب الخطيئة، وجالب الموت بعد الأحداث، وأن شكل البدر وصوته هو محرك للرعب، وليس ظاهرة كونية، وأن الضباع هي حيوانات انتقام سبق لها أن سكنت أحلامهم، وشكلت لهم كابوسا. وزادت الرواية في إيغالها العجائبي، كنمو أثداء لوالد الطفلة بلقيس، وإرضاعها منه، لتكبر وقد اختلطت بملامح الرجولة والأنوثة، واحتفاظ الشاب نور بعظام أمه وربطها في كيس على رأسه، إتباعا لوصية الهدهد الأسطورية.

إن تتبع المعتقدات الفردية والجماعية لأهل القرية يحتاج إلى صفحات، فهي في الرواية، على قصرها، تحفل بتلك المعتقدات، فلا ينفك السارد من الانتهاء من معتقد ما حتى يطل علينا بمعتقد جديد، وإذا ما أمعنا النظر قليلا، فإننا سنرى ظهورا ووجوها جمة، لمعتقدات شتى، في ذات الوقت، معا.

ثالثا: الحيوانات والنباتات:

على الرغم من أن القرية قد بدت قرية عادية في عالم حيواناتها ونباتاتها، فوجود الأغنام والحمير والأبقار والجمال والكلاب والقطط والنحل القراص والزيتون والصبار والتين والقمح والعدس وخيطان البامية المجففة وأضاميم الثوم والبصل المعلقة و...، دليل على ذلك. إلا أن المؤلف قد أضاف، منطلقا من العقيدة الدينية والموروث الخرافي والمعتقد الأسطوري لأهل القرية، لمسات غرائبية جديدة عليها؛ فالوزغات التي قامت بالنفخ على نار سيدنا إبراهيم، في المعتقد الديني، لتزيدها اشتعالا[1]، قد جعلها واشية " **تك تك شفناهم في الشق** "[2]، ومحرضة على القتل " **كانت الوزغات، وهي الأشد حقدا وتوحشا، تدفعها بعزيفها الذي لا يرحم، والذي يدفع**

---

[1] ــ البخاري، الإمام محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه: **صحيح البخاري**. تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد. كتاب بدء الخلق. رقم الحديث: 3307. مصر: مكتبة الإيمان. 2003م. 1423ه. ص 690. عن أم شريك رضي الله عنها أن رسول الله صلى الله عليه وسلم أمر بقتل الوزغ، وقال: " **كان ينفخ على إبراهيم عليه السلام** ".

[2] ــ محمد، زكريا: **العين المعتمة**. القدس: منشورات اتحاد الكتاب. 1996م. ص 77.

الأمور من ذروة إلى ذروة "[1]، والحرادين عابدة إله الشمس في الأسطورة [2]، جعلها كارهة لسلوك بنات عمها الوزغات: " **العار للوزغات.. العار للوزغات. هكذا قالت الحراذين الصغيرة في نفوسها** "[3]. والضباع سالبة عقل الإنسان وقاتلته في الخرافة[4]، جعلها جيشا يفتك بالقرية بأمر من البدر، وتحريض من الوزغات[5]. والحمير المعروفة في الموروث الشعبي بغبائها، لم يجعلها تحس بالخطر قبل البشر فقط؛ " **أما حميرهم فقد حست بالخطر قبلهم** "[6]، بل وجعلها تفكر أيضا؛ " **أخذت الحمير بالدخول عبر الأبواب، رمت بالبراذع والسحاحير عن ظهورها ودخلت إلى سقائفها، ووقفت تفكر** "[7].

أما نباتات القرية، فهي لا تقل غرائبية عن حيواناتها؛ فأشجار التين تحس وتميز؛ " **فشجرات التين التي رأت الضباع تتعلق ببنات عمها شجرات الخروع ظنت أنها هي المقصودة بالحركة. ظنت أن الثعالب هي التي أتت مبكرة هذا العام كي تتذوق ثمارها** "[8]، وأشجار الصبار تبحث عن المعرفة؛ " **لذا دارت رؤوسها في كل الاتجاهات كي تلقط الإشارات وتستطلع ما جرى، معرضة نفسها لأفواه الجمال**"[9]، وأزهار البصلي ترسم؛ " **كانت تحاول أن تخربش، مثل طفل صغير، على أوراقها البنفسجية جروحا صغيرة تشبه كلمة الله** "[10].

والسؤال هو: ماذا أراد الكاتب؟ وهل ثمة موضوع بارز في الرواية يمكن الاتكاء عليه؟
يتساءل عادل الأسطة وهو يكتب عن الرواية: " **ما الذي يلفت الانتباه في نص زكريا محمد؟ وهل سيثبت في الذاكرة، ويكون، من ثم، قابلا لأن يستشهد به في مجال من المجالات؟** "[11]

---

[1] ــ محمد، زكريا: **العين المعتمة**. ص 25.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 15.

[3] ــ السابق. ص 16.

[4] ــ أبو سعيد، منير: الضبع. ويكيبيديا الموسوعة الحرة. يُقال في الفلكلور العربي أن الضبع يستطيع أن ينـوّم ضـحاياه مغنطيسيّا بواسطة عينيه أو في بعض الأحيان بواسطة فيروموناته (بحال بوّل على الضحية).
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B6%D8%A8%D8%B9

[5] ــ ينظر: محمد، زكريا: **العين المعتمة**. ص 18.

[6] ــ السابق. ص 16.

[7] ــ السابق. ص 17.

[8] ــ السابق. ص 54.

[9] ــ السابق. ص 46.

[10] ــ السابق. ص 26.

[11] ــ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص 117.

ومن الجدير ذكره، أن مقالات كثيرة حاولت الوصول إلى معادل رمزي لموضوع الرواية، إلا أن مغاليقها، وما قاله المؤلف نفسه عنها حالت دون ذلك؛ فعادل الأسطة في مقالته " **الشاعر روائيا: زكريا محمد والعين المعتمة** "[1]، ركّز على إبراز ظاهرة انتقال الشعراء إلى فن الرواية، الرواية، وعلى أولوية النوع الأدبي المدروس، أهو رواية، أم قصة طويلة؟ وقدم تفسيرين: " **هل تشكل الضباع معادلا رمزيا للآخر الصهيوني**"[2]، وينفي هذا: " **وهذا الكلام يعني أن التفسير الأول غير وارد** "[3]. وفي مكان آخر يرى أن قصة الطبيب وزوجته تلمح " **إلى اليهود الغربيين الذين أتوا إلى فلسطين من مكان بعيد. وخلافا لسكان القرية، في صراعهم مع الطبيعة مجسدة في الضباع، فقد تغلب الطبيب على الضباع من خلال استخدام طريقة علمية متقدمة** "[4]. إلا أن ما قاله المؤلف آنفا بأن الرواية " **تصف عالم قريتنا في الخمسينيات** "، والصفات غير العادية للضباع في النص لا تتلاءم وهذا التأويل؛ فاليهود قدموا للبلاد قبل الخمسينيات، وصفات الضباع وترميزها المتمثل في الطبيعة، لا يتوافق مع طبيعة الأرض التي قطنها اليهود في الخمسينيات، وأن هذه الطبيعة لم يتشكل عنها، في الحقيقة، ذلك الصراع والخوف، الذي مثلته الضباع، لذلك يستأنف: " **ولا ينفي اجتماع الدكتور وزوجته مع ولد الغولة وذياب الكردي وسلمان وبلقيس وأبو صلاح أن يكون الدكتور وزوجته غير يهود** "[5].

وترى سناء شعلان أن هذه الرواية تعالج " **عنصر الخوف الذي يلقي بظلاله على الأشياء أمام حيرة العقل في تدبّر مخرج، فيؤسطرها. ويفسّره في ضوء قناعات تقدّم له الراحة والطّمأنينة** "[6]. وهي ترى أن الضباع قد جبنت أمام مقاومة الدكتور لها، وأن الضعف والسذاجة هي التي تولد الخوف من الآخر، الأمر الذي جعل بشيرا، وابنه، ووردة، وبلقيس، والدكتور ينأوون بأنفسهم عنه[7]. وهي إذ ذاك تنسى أن تَصرُّف هؤلاء، عدا الدكتور، مبنيّ على قدرات تم اكتسابها بوسائل فوق مستوى البشر ودونه معا، أي؛ خارقة، ورذيلة. فهل هذا ما يجب على المرء البحث عنه لمجابهة الخوف؟

أما علي محمد عودة، فيرى أن الضباع، وما عليها من مثلثات توحي بالنجمة السداسية، واللون

---

[1] ــ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص 111 ــ 117.

[2] ــ السابق. ص 114.

[3] ــ السابق. ص 115.

[4] ــ السابق. ص 115.

[5] ــ السابق. ص 115.

[6] ــ شعلان، سناء: **رواية "العين المعتمة" لزكريا محمد– الرعب العجيب والواقع المتخاذل**. مرجع سابق.

[7] ــ ينظر: السابق. مرجع سابق.

الأزرق الذي يوحي بالعلم الإسرائيلي، ترمز للصهيونية، وما قامت به ضد الفلسطينيين[1]. ثم ما يلبث أن يختتم تحليله للرواية معبرا عن عدم إمكانية تحليلها، وربطها بالواقع الفلسطيني، أو العربي باقتباس ل " تودوروف" عن بعض أنواع الأحداث العجائبية، بأنها: " **خارقة لا علاقة لها بعالمنا؛ ولذلك فهي لا تحتاج إلى تفسير؛ لأنها أصلا غير قابلة للتفسير** "[2]. ثم يردف قائلا عن رسالة الرواية، معتمدا على كلام ل "باشلار" سبق له اقتباسه: " **فهل كانت رسالة زكريا محمد من روايته "العين المعتمة" أن يقدم عملا عصيا على التفسير والتأويل، وبالتالي عصيا على التأثير والفعل؟! صحيح أن "غاية الأدب العجائبي، أن يخلخل ثقتنا بما نراه أو نعيشه لإيقاظ النائم التائه"**[3]**، لكن ليس من غاية الأدب العجائبي تدمير ثقتنا في أنفسنا، وفي إرادتنا وفي العالم، كما أنه ليس من غاياته القضاء على النائم نهائيا!** "[4]. وبناء على ما سلف فإن رواية العين المعتمة قد تعددت مغاليقها، وقد شكل قول كاتبها عنها أنها تصور عالم القرية الفلسطينية في الخمسينيات حجبا للتأويلات الرمزية لها. فهل يُعد ما يقوله الكاتب عن نصه قول جهيزة، وهل يبقى مفتاحه هو الوحيد الذي يجب استخدامه لفتح مغاليق النص، وأن تطرح بقية المفاتيح جانبا، حتى لو أبقى مفتاحه النص مغلقا؟

هذا ما ستجيب عنه دراسة المعمار الفني للرواية، والتحليل الرمزي لشخوصها وأحداثها في الفصل الرابع من هذه الدراسة. أما فيما يتعلق بموضوعها، فإن " **فكرة الكابوس وعالم القرية** "[5] "[5] يبقيان العنصرين السائدين.

يبقى أن نقول أن الصفة المميزة في هذه الرواية أن كاتبها قد تناول موضوعها، اعتمادا على النص المحيط، من خلال واقع معايشته للقرية ومعتقداتها، فهو ابن قرية في الأصل، قبل أن يكون لاجئا، أو قاطن مدينة. وهذا ما يميز كاتبا عن كاتب، فالكتابة من الخارج لا يمكن لها أن ترتقي، بأي حال من الأحوال، إلى نص كتبه ابن بيئته من الداخل.

---

[1] ــ ينظر: عودة، علي محمد: **دراسات في الرواية الفلسطينية**. ص 61.

[2] ــ تودوروف، تزيفتيان: **مدخل إلى الأدب العجائبي**. ت: الصديق بو علام. ط1. القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع. 1994م. ص 58/57. عن: عودة، علي محمد: **دراسات في الرواية الفلسطينية**: ص 63.

[3] ــ باشلار، غارستون: **جماليات المكان**. ت: غالب هلسا. ط5. عمان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. 2000م. ص 31. عن: عودة، علي محمد: **دراسات في الرواية الفلسطينية**: ص 63.

[4] ــ عودة، علي محمد: **دراسات في الرواية الفلسطينية**: ص 63/ 64.

[5] ــ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ص 114.

3: 6: 2: النسج على أسطورة جلجامش وأنكيدو في رواية "عصا الراعي"[1]

عصا الراعي هي الرواية الثانية لزكريا محمد، أصدرها عام 2003م. وقد بنى موضوعها متكئا على أسطورة جلجامش وأنكيدو.

بين يدي الرواية:

تحكي الرواية قصة أخوين: الأول، إبراهيم، يشارك في الثورة، وتنقطع أخباره منذ ثلاثين عاما، في حين أن الثاني كاتب في صحيفة في رام الله. يعود أصل الأخوين إلى قرية احتلت في النكبة، فقطنت عائلتهما في قرية متاخمة للجانب الغربي من حدود تلك النكبة.

تسود حالة من الأنانية بين الناس؛ بعد عودة جزء من اللاجئين، نتاج اتفاقية أوسلو، فالكل يبحث عن حلول فردية لمشاكله، متناسيا الهم الوطني العام؛ احتلال الوطن، والكل يسعى لتثبيت موطئ قدم له في سلالم السلطة المنبثقة عن تلك الاتفاقية، حتى أن السارد نفسه، ونتاج سأمه من تلك الحالة، قد آثر البحث عن حل فردي لمشاكله على الكتابة عن الهم العام، ولكن بطريقة تختلف عن تطلعات الآخرين، حيث أخذ ينبش تاريخ المكان بحثا عن الذهب العثماني.

لا يهنأ السارد في بحثه؛ فكل ما وجده قذيفة، اسقطت على الجيش العثماني المنهزم، كما أن خبرا بأن أخاه ما زال حيا قد حول وجهة بحثه من الذهب إلى ذلك الأخ الذي كان قد فقد الأمل في إيجاده.

يدعي شخص ما أخوته للسارد، وأنه أخوه المفقود، وذلك ببعث مجموعة من الرسائل إليه، دون أن يعرّف بذاته. وعندما يكتشف السارد أن المدعي هو شخص سبق له التعرف عليه في مقهى، وأنه حاول استغلال عطفه، يتحول البحث إلى مطاردة لذلك الشخص.

في نهاية المطاف يتمكن السارد من الامساك بهذا المدعي، ويتبين أن ادعاءه لم يكن أكثر من جلب للانتباه له، ليعطف عليه، حيث يحيا دون أهل أو مال، فيتركه وشأنه، بعد أن كان قد قرر قتله؛ لتلاعبه بمشاعره.

---

[1] ــ **أهم المقالات والدراسات التي تناولت الرواية:**

- الأسطة، عادل: ***كأني أعود إلى ما مضى***. **صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 4748. السنة الرابعة عشرة/ 2003.4.5م. دفاتر الأيام. 21.
- ضمرة، يوسف: ***عصا الراعي ــ رواية الشاعر زكريا محمد. الأخ... قاتلاً أخاه في التراجيديا الفلسطينية الحديثة***. **صحيفة الحياة**. عمان ــ الأردن. ع 14767/ 2003.8.29م. آداب وفنون ص 13.

وفي نهاية الرواية، وفي الوقت الذي يدفن فيه السارد أباه في قريته، يظهر المدعي في مكان الدفن، فما كان من السارد إلا أن أعلن على الملأ أن هذا الشخص هو أخوه المفقود، وسارع في أخذه معه إلى رام الله، وفي طريق العودة يلقى المدعي حتفه على أيدي المستوطنين.
تبدو الرواية على هذا النحو عدمية لا ترنو إلى هدف. فهل هذه حقيقتها؟ وما الذي أراده الكاتب من ورائها؟

أسطورة الأخ الثاني:

لعل الرائج في توظيف أسطورة (جلجامش وأنكيدو) في الأدب هو البحث عن الخلود، أما هذه الرواية فقد اتخذت من الأسطورة موضوعا آخر لتتناص معه، موضوعا يقوم على تبادل الأدوار، وبطريقة معاكسة، ف " **هناك في الرواية أخ أصغر يفقد أخاه، ويمضي عمره يبحث عنه. حياته كلها تتحول إلى بحث مرير. في أسطورة جلجامش يجري العكس. يموت الصغير، أنكيدو، فيبكيه جلجامش بمرارة، ويذهب للعالم السفلي بحثا عنه. عصا الراعي معكوس جلجامش**"[1]. فيستحضر البطل/ السارد ثنائيات: هارون وموسى، وهابيل وقابيل، ويعقوب وعيسو، والزير سالم أبي ليلى المهلهل وكليب. ليظهر من خلال الثنائية الأخيرة حالات التناقض الداخلي عند المهلهل في اسمه الرباعي أولا [2]، وفيما فرضه عليه المحيطون بالسير على خطى أخيه في وصيته " لا تصالح " ثانيا.

يرى القاص يوسف ضمرة أن موضوع الأخ الثاني في هذه الرواية يحمل مستويات في التحليل والتأويل: فهو في المستوى الظاهري مجرد أخ غادر والتحق بالمقاومة، وفي مستوى التأويل هو وجه الراوي نفسه، ولكن بصورته الثورية التي افتقدها الناس بعد أوسلو وما زالوا يتطلعون إليها، وهو جيل الثورة العائد من غير ثوريته التي يلحّ الناس في طلبها[3].

تبدأ رحلة البحث عن الأخ الأكبر، بدافع ذاتي وعائلي في البداية، ويتوازى معه البحث في حكايات التاريخ عن الدور الذي يُفرض على الأخ الثاني أن يلعبه في غياب الأول

---

[1] ـــ محمد، زكريا: **زكريا محمد يتحدث عن عصا الراعي**. موقع الرقمية الالكتروني. 2010/10/31م.
http://www.alraqamia.com/books/view/41

[2] ـــ محمد، زكريا: **عصا الراعي**. رام الله. دار الناشر بالتعاون مع مؤسسة الأسوار ـــ عكا. 2003م. ص 52/51.

[3] ـــ ضمرة، يوسف: ***عصا الراعي ـــ رواية الشاعر زكريا محمد. الأخ... قاتلاً أخاه في التراجيديا الفلسطينية الحديثة.*** مرجع سابق.

الموضوع الثاني: عالم القرية

يرى عادل الأسطة أن هذه " **الرواية التي لم تنل حقها من النقد ظلت عالقة في ذهني، لا لبنائها الفني، وإنما لفكرة فيها هي علاقة الفلسطيني بأرضه، الفلسطيني الشيخ والفلسطيني الشاب، الأول الذي كان يعرف الأرض ونباتها، وأزهارها، والثاني الذي لا يعرف أسماء النباتات والأزهار كما كان أبوه يعرفها في رحلة بطل الرواية من مكان سكناه في الريف إلى المدينة وصف للنباتات وإتيان على أسمائها، لا أظن أننا وأبناءنا نعرف أقلها، ولا أقول أكثرها، فأين هو الجيل الجديد من أرضه** "[1]. كما تعرض الرواية في هذا الشأن إلى عدم هجران الأرض والعناية بأشجارها، حتى لا تصبح مكانا يسهل السطو عليه ومصادرته. وذلك بعد ما حلّ بها وبأشجار الزيتون نتيجة تحول الكثير من الفلسطينيين من مزارعين إلى عمال داخل إسرائيل[2].

الموضوع الثالث: البحث عن الذات

فيما تقوم الرواية على موضوع أساس وهو البحث عن الأخ الأكبر، فإنه يتقاطع معه موضوع آخر يتعلق بالبحث، ولكن، هذه المرة عن الذات. فبينما اعتقد السارد لسنوات أن مشكلة الفلسطينيين هي مسألة عامة، وأن أي حلّ لها لا بد أن يلامس المصلحة العامة، فإنه يتفاجأ برأي لأحد مناقشيه بأن " **المشكلة عامة والحل فردي** "[3]. الأمر الذي جعله يشعر بالخداع وخيبة الأمل، والبحث عن تعريف جديد للذات: " **من أنا؟ وماذا كانت حياتي؟ وإلى أين أسير؟ ثم: ما هو الوطن؟ أهو روح الإنسان تتركز في كلمة واحدة، أم هو كذبة لإرسال الناس إلى الموت؟ أم هو وهم عليك أن تعبره حتى تكتمل؟ ثم: أكنت أجري، في الحقيقة، وراء وطن أم كنت أقاد إلى منجم أعمل فيه بالسخرة؟** "[4]، الشأن الذي أودى به إلى الانزواء والصمت. والنص بذلك يحيل إلى كل أولئك الذين عادوا، وتربعوا في مناصب قيادية متنفذة، واستغلوها في تجيير الهم الوطني لمصالحهم الشخصية. ما دفعه، أي السارد، للبحث عن ذاته بعيدا عن تلك المناصب، في البحث عما تركه العثمانيون وراءهم من ذهب، ولكن الهم العام يعيده مرة أخرى إلى ما يؤمن به، بأن المشكلة عامة ولا بد من البحث لها عن حلّ مثلها.

---

[1] ــ الأسطة، عادل: ***كأني أعود إلى ما مضى***. مرجع سابق

[2] ــ محمد، زكريا: **عصا الراعي**. ص 55.

[3] ــ السابق. ص 6.

[4] ــ السابق. ص 10.

لذا فإن الرواية مثلما بدأت بالبحث فقد انتهت به؛ بدأت بالبحث عن حلّ للقضية العامة، فتولد عنه ثنائية الرؤية: الرؤية الذاتية الانتهازية، التي رأت أن الحل فردي، ولا بدّ من الالتفات للمصلحة الخاصة، والرؤية العامة الثورية، التي غيبت الذات في سبيل مصلحة الجماعة، والتي ظهر من خلالها مدى معاناة المثقف الثوري، الذي تم استغلاله طوال سنوات تحت شعار تحرير الوطن. ثم تأتي المرحلة الثانية من البحث، وهي البحث عن الذات، والتي تجسدت في ثنائية أخرى؛ اللجوء إلى الانزواء والصمت وعدم المشاركة في أمر عام، نتج عنه توقفه عن كتابة مقالاته التي تعبر عن نبض القضية وخلجات الوطن في الصحيفة، ولجوئه إلى الفراغ والسلبية في إقامة صراع لا جدوى منه مع الذباب من جهة، ومن جهة أخرى، توجهه إلى المشاركة في عملية اقتسام التركة العثمانية الممتدة من سايكس ـــ بيكو إلى أوسلو، ولكن بطريقته الخاصة؛ البحث عن الذهب. فوأد بحثه هم عام تجسد سطحيا في البحث عن أخيه المفقود، وتجسد جذريا في البحث عن صورة ذلك الثائر القاطن في ذاكرة الناس، وما زالوا يطالبون بها. ثم ليكون كل ما حازه من تركة الجيش العثماني المنسحب قذيفة غير متفجرة تشير إلى هم طال الأمة، وليس ذهبا يتطلع إليه الأفراد. ثم تأتي مرحلة تجدد البحث عن الأخ المفقود، ولكن هذه المرة بمطاردة رجل يدعي بالمراسلة أنه أخوه، ليكتشف سطحيا أنه مجرد صعلوك عالة على غيره، وجذريا أن هذا هو حال الثائر الحقيقي، وهذا ما وصل إليه. ثم تأتي في النهاية مسألة البحث عن الحل، ويكون الحل في اللحظة التي يموت فيها الجذر والصبر؛ الأب ونبتة الصبار، وذلك بإعلان أخوته على الملأ، ليقتله المستوطنون في الليلة ذاتها، ليكون قتله سطحيا إنهاء لفكرة الأخ المفقود، وجذريا إنهاء لفكرة المثقف الثوري الذي يعزّ أن يكون له مكان، ويأبى الاندماج. ثم يلجأ في نهاية الرواية إلى عنوانها " عصا الراعي " التي تحمل معاني الجمال والرقة والهشاشة والتكيف والتحدي والتجذر والانبعاث والخلود، إنها "**وردة الإله الذي لم يخلق بعد**"[1].

---

[1] ـــ محمد، زكريا: **عصا الراعي**. ص 127.

3::7 روايات خضر محجز:

تناولت روايات خضر محجز صورة الوضع التنظيمي لحركة حماس في الوطن المحتل، وداخل السجون، وقد عبرت تلك الروايات عن وجهة نظر بطلها، الذي كان يوما أحد قادتها، ثم انفصل عنها، ليفصح من خلال اطلاعه عن كثب عن حقيقة الوضع التنظيمي للحركة، وما يشوبها من تناقضات بين قادتها، وكيفية تعاملها مع أعضائها، ومع عناصر التنظيمات الأخرى، هذا ناهيك عن مواقفها السياسية، ومنطلقاتها الفكرية، وعدائها الأيديولوجي مع الكيان الصهيوني.

ولما كانت الرواية الثالثة لمحجز تنفرد بتجربة خاصة على الصعيدين: الوطني، والأدبي، متمثلة بالإبعاد، فإن الدراسة ستقصر تناول موضوعات هذا الأديب على هذه الرواية.

3: 7: 1: تجربة الإبعاد في رواية خضر محجز " عين اسفينه "[1]

موضوع الإبعاد هو من الموضوعات كثيرة التناول، قليلة التفصيل في الروايات الفلسطينية، فقد أورد أسعد الأسعد في نهاية روايته " عُرْي الذاكرة " إبعاد سلطات الاحتلال للمناضل زيد " **لا يريد أن يصدق ما يرى، إنهم يبعدونه، لم يتمالك نفسه، راح يجهش بالبكاء، فيما صوت الهليوكبتر يبتعد شيئا فشيئا** "[2]، كما أورد علي الخليلي في روايته " المفاتيح تدور في الأقفال " تهديد المخابرات الإسرائيلية لمحمد حمدان بعجر بإبعاده " **نبعدك إلى الأردن، أو إلى لبنان، أو قبرص، أو أي بلد تشاء. وبذلك تنال حريتك. ويسقط عنك كابوس الاعتقال** "[3]. أما أن يقتصر موضوع رواية كاملة، عدد صفحاتها 240 صفحة من الحجم الكبير، على الإبعاد، فإن هذا الأمر جد جديد.

---

[1] ــ أبرز المقالات والدراسات التي تناولت الرواية:

- الغول، يسري: **قراءة في رواية خضر محجز "عين اسفينه"**. جريدة الحياة الجديدة. رام الله ــ فلسطين. ع 3436. السنة العاشرة/ 2005.5.16م. الحياة الثقافية.
- أبو هاشم، عبد الوهاب: **حول رواية عين اسفينه لخضر محجز**. جريدة الحياة الجديدة. رام الله ــ فلسطين. ع 3499. السنة العاشرة/ 2005.7.18م. الحياة الثقافية.
- العيلة، زكي: **في ضفاف السرد ــ ازدواجية المواقف والشخوص في رواية عين إسفينه**. (لم أحصل عليه بعد).
- العيلة، زكي: **صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد عام 1967م**. ص 88، 89، 122.
- السلحوت، جميل. وآخرون: **رواية عين اسفينه للأديب د. خضر محجز في اليوم السابع**. موقع الكاتب: جميل السلحوت. 14. 2. 2013م. http://www.jamilsalhut.com/?p=1513

[2] ــ الأسعد، الأسعد: **عُرْي الذاكرة**. ص 181.

[3] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 81.

بين يدي الرواية:

تناولت الرواية موضوع إبعاد أربعمائة وخمسة عشر فلسطينيا من الضفة الغربية وقطاع غزة، من قادة التنظيمات الإسلامية في 17 كانون الأول 1992م، إلى منطقة مرج الزهور جنوب لبنان. وعين اسفينه، عنوان الرواية، هو اسم لنبع ماء في تلك المنطقة.

وقد أورد السارد، الذي يشكل ظلا لبطل الرواية صابر[1]، تفاصيل رحلة الإبعاد: من لحظة وجود المبعدين في الباصات، وخوض معركة الحصول على قضاء الحاجة، التبول، في انتظار مناقشة المحكمة لطعنٍ في قرار الإبعاد، إلى كيفية إدارة الكائن الجديد المسمى مجلس الحكماء، الممثل عن الدولة الإسلامية المنشأة في منطقة الإبعاد، لدفة الصراع مع الحكومة الإسرائيلية، عبر الضغط الدولي والإعلامي، وأسلوب معالجتها لقرار العودة المجزأة، الناتج عن التدخل الأمريكي. ثم كيفية إدارة النزاع الداخلي بجبهاته الثلاث: المعارضة ورأس حربتها صابر، ثم التنافس، بأشكاله المتعددة، للحصول على موقع قدم في الدولة الحالية والمستقبلية، وأخيرا تنظيم الحركة الإسلامية في الخارج. وصولا في نهاية المطاف إلى العودة للوطن.

فكيف صور خضر محجز المشايخ المبعدين ودولتهم في هذه الرواية؟
ستقوم الدراسة بتناول موضوع الرواية وفق العناوين الجزئية التالية:

صابر والخوف:

لا تبدأ الرواية بصابر ومواقفة، وإن كانت لا تفارقه، فإما أن تكون كاميرا أحداث الرواية بين يديه، يوجه عدستها حيث الزاوية التي يريد، وإما أن تكون مسلطة عليه. ومن هنا، كان لا بد من الوقوف على منابع شخصيته لمرافقة تلك العدسة، وفهم الصور والمشاهد والمواقف التي التقطت من حياته.

انطلقت طفولة صابر من حياة البؤس، وسط قسوة المجتمع، في مخيم جباليا، لذا كان عليه أن يكتشف مبكرا " **أنه مخيّر بين أمرين: إما أن يُضرب ولا يجد أحداً يدافع عنه، وإما أن يَضرب وينتصر ويصبح غير ذي حاجة لأن يشكو لأحد أحداً** "[2]. أما الأولى، فلأن " **والده غائب لا يعود**

---

[1] ــ على الرغم من أن المؤلف قد نفى، في تقديمه للرواية، أن يكون صابر هو المؤلف نفسه، إلا أن هناك كثيرا من المؤشرات، داخل النص وخارجه، تشي بذلك. وهو ما سيتم مناقشته في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

[2] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. طبعة خاصة. غزة: عطية للنشر والتوزيع. 2012م. ص 44.

إلا ليلا، ولا أم له، ولا أخوة أكبر، يدفعون عنه العدوان "[1]، والثانية، فلأنّ فطرته دفعته إلى اعتبار عدم الرد على العدوان خنوعا، ومن جهة أخرى فإن الشكوى ترتبط بميزان القوى، وحيث أنه بلا عزوة، فإن شكواه بلا جدوى[2].

في ظل ذلك كله، كان على صابر أن يتعلم الانتصار، حتى لو خرج مهزوما من معركة، فقد تعلم " **أن يبتلع هزيمته مع دموعه في صمت.. وما لا تدركه اليوم قد تدركه غداً.. والمهم هو الصبر والانتظار** "[3]. وهذا ما حدث مع الدفش، ابن حارته وصفه، الذي طالما فرض على صابر العراك، وانتصر عليه، بسبب تفوق بنيته التي اكتسبها من تكرار رسوبه في صفه.

يرى صابر أن الخوف هو أهم غريزة تنتج عن غريزة حب البقاء الكامنة في المخلوقات، وبذلك فالخوف لا يمدح المرء به أو يذم، وإنما طريقة تعامله مع الخوف هي التي تحدد ذلك؛ " **فإذا كانت الشجاعة هي السيطرة على الخوف، فإن الجبن هو الوقوع تحت سيطرته** "[4]. من هذا المنطلق استطاع صابر التغلب على الدفش، ومن هذه الزاوية نعبر إلى تحديات ومواقف صابر في الرواية، مع جنود الاحتلال في حافلات الإبعاد، ومع مجلس الحكماء في دولتهم الناشئة.

خوف اللِّحى وانكسار النِّجَم في معركة التبول:

من خلال انشغال المبعدين في الحافلات على الحدود اللبنانية، في انتظار إقرار المحكمة لقرار الإبعاد، ومن خلال تراخي زحف الزمن، تثقل الحاجة للتبول، حاجة تبدو ممارستها بسيطة هناك في الحياة العادية، ولكنها هنا في الحافلة، مسألة أخرى؛ معقدة ومركبة، فهي تكشف عن العظمة والانكسار في ذات الوقت معا، فمن خلال الحاجة الملحة للتبول يرسم السارد صورا للتناقض وعلى مستويين: عند ذوي اللحى؛ المبعدين، وذوي النجوم العسكرية؛ ضباط الاحتلال وجنوده.

يرسم السارد صورة خلفية للطرفين: المبعدين وهم في بيوتهم " **في الحقيقة رجال، بدليل أنهم كانوا قبل ساعات قليلة في أحضان نسائهم، وربما كان بعضهم لا يزال، حتى اللحظة، محتفظاً بلزوجة ليلةٍ ماضية بين فخذية** "[5]. والجنود وهم مسيطرون على المبعدين في الحافلات، يبدون " **واثقين من أنفسهم، يحرسونهم، وربما يبتسمون أحيانا ًوهم يتحسسون البنادق الباردة، التي**

---

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه.** ص 44.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 44.

[3] ــ السابق. ص 45.

[4] ــ السابق. ص 44.

[5] ــ السابق. ص 17.

لم تَخذلْهم في السابق، لأنهم واثقون من قدرتها على الاشتعال، عند أي ضغطة من إصبع، يتأففون بملل، ثم يصرون أسنانهم في حقدِ من مُنع من قتلِ قاتل أبيه "[1].

تتفاقم حاجة المبعدين للتبول، وتتعاظم مع انتفاخ أيديهم من تلك القيود البلاستيكية التي تشدها إلى الخلف، ومع احتقان الدم في وجوههم المعصوبة والمطأطئة إلى الأمام، وتتعرق " **اللّحى التي كانت في السابق تتهامس، وتسبل العيون، وتتجشّأ حامدةً اللهَ على نعمة اللحم والماء، هذه اللحى ذاتها الآن خائرة، كما لم تكن من قبل، صامتة، كأنها لم تعرف بعضها بعضاً، ساعة من نهار أو ليل "**[2]، ثم يخرق جدار الصمت، بعد طول أمد، صوت أحد أصحاب اللحى مستجديا: " **دخيل الله، بدي أروح على الشيروتيم يا خواجا "**[3]. وهنا تكمن المفارقة، وهنا يحول السارد المسألة إلى ازدراء؛ فأصحاب اللّحى الذين هم " **في الصفوف الأمامية، وجودهم في الحافلة يقول ذلك، على الأقل في نظر اليهود، إن لم يكن في الحقيقة. فلماذا لا يختارون لأنفسهم الصبر قليلا، أو التحدي مع توطين النفس على تحمل الضربات، بدلا من هذا الاستجداء الذليل؟"**[4]. الأمر الذي زاد من صلف الجنود كرد فعل للاستجداء: " **شيكت، لحسن بأطخك "**[5].

وهنا تنتقل عدسة السارد من خوف اللّحى وجبنها، إلى خوف صابر وشجاعته، هنا يتحول الخوف من غريزة لا مفاضلة فيها بالمدح أو الذم، إلى سلوك باتجاه قطب السالب في النكوص والتواري، أو باتجاه الإيجاب في الإرادة والتحدي، هنا تتجلى اللهجة الآمرة لصابر، وقد أحضرت المجندات الطعام، باتجاه اللّحى الذليلة: " **ما حدش ياخذ الأكل.. إضراب عن الطعام، حتى يسمح لنا بالنزول لقضاء حاجتنا الطبيعية "**[6]، ثم باتجاه الضابط وجنوده: " **إذا لم تنزلونا، فسنبول لكم في الباص. لا تتوقع منا أقل من ذلك "**[7].

وهنا تحدث المفارقة مرة أخرى، فصابر إذ بدأ بتحمل عبء المخاطرة، فقد بث الشجاعة بمن حوله، وعلا التكبير، فأُجبر الضابط على التراجع والخنوع أمام تلك الشجاعة: " **حيَالْ، تُوريد أُتام أحادَ أحاد.. تِفْتاحْ لَهِمْ إتْ هَمِخْنَسايمْ فِتَعَزوْر لَهمْ لَأشْتِيْن "**[8] **[أيها الجندي، أنزلهم واحداً**

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص 17.

[2] ــ السابق. ص 20.

[3] ــ السابق. ص 52.

[4] ــ السابق. ص 50.

[5] ــ السابق. ص 51.

[6] ــ السابق. ص 54.

[7] ــ السابق. ص 55.

[8] ــ السابق. ص 57.

واحداً.. افتح لهم السراويل، وساعدهم في إجراء عملية التبول] [1]. وهنا ترتسم صورة أخرى، مخالفة للصورة الأولى، فقد " **صار جنود الدولة المنتصرة، التي هزمت أربع عشرة دولة عربية، يركعون على ركبهم.. ويفك الواحد منهم فتحة البنطلون، المخصصة لعضو الرجل ــ الذي كان مطأطئاً رأسه قبل قليل ــ ويستخرجه بيده، ليبول** "[2]. وما كان لكل هذا أن يحدث لولا صرخة صابر المتمردة على الخوف.

ميزان المحكمة وتخاذل القضاة:

في محكمة الاعتراض، الذي قدمته الأحزاب الدينية الإسلامية من عرب الداخل، على قرار الحكومة المتعلق بالإبعاد، ينتصب الميزان بكل اعتدال، ويجلس أمامه مجموعة من القضاة، يبدو أنهم أداروا ظهورهم، فعلا، لكفتي ذلك الميزان، وقد قرروا، سلفا، أيّ الكفتين سيرجحون.

في هذه المحكمة، التي يفترض فيها تحقيق العدالة، تُرتسم فيها صور الظلم والتخاذل؛ فطلب الاعتراض ما كان له أن يقبل لولا أنه قُدم باسم جمعية حقوق المواطن، وكبير القضاة، الذي حاول جاهدا أن يبدو حياديا أمام عدسات الصحافة، فإن نظراته قد تكفلتا بفضح عنصريته، ورضوخه لأجهزة الأمن؛ فنظرته الساخرة التي واجه بها ممثل الادعاء، قابلها بابتسامة دافئة لممثل الدفاع عن الحكومة، وردود فعله تجاه المستوطنين اليهود الذين ملأوا القاعة هتافا وضجيجا ضدّ العرب، وضدّ ممثل الادعاء اليهودي، حيث اكتفى، هذا القاضي، بالطرق على طاولته، في حين أنه اجتاحه الغضب، وصرخ في اثنين من العرب، لمجرد تخيله بأنهما يتهامسان، طاردا إياهما خارج قاعة المحكمة. وهكذا، فقد ساد التخاذل والعنصرية، وانتصر الظلم، وأقرّ الإبعاد.

تشكيل مجلس الحكماء:

هناك في المنطقة الحرام، بين الحدود الإسرائيلية اللبنانية، وجد بضع مئات من قادة الحركات الإسلامية أنفسهم مبعدين، في تلك المنطقة، صعبة التضاريس، حيث الجبال العالية وكثيرة الانحدار وشديدة البرودة، في طقس شتوي ما زال في بدايته، في ذلك المكان حيث لا أحد سوى راع وأغنامه، وصوت مياه بعض الينابيع، ومنها عين اسفينة، ثم بعض القرى اللبنانية في الجهة المقابلة، حيث اعتادت أن تطلق المقاومة منها صواريخ الكاتيوشا باتجاه الجنوب، وأن تتلقى

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. هامش رقم 1، 2. ص 57.

[2] ــ السابق. ص 58.

قذائف الجيش الإسرائيلي من مدفعياته وطائراته، في هذا المكان، سيبدأ تشكيل نواة الدولة الإسلامية للمبعدين.

زعماؤكم في الجاهلية زعماؤكم في الإسلام، فما بالك إذا كان الزعماء هذه المرة هم قادة الحركة الإسلامية الفعليين في الضفة الغربية وقطاع غزة، فسيكون بالتالي هم الأَولى أن يكونوا زعماء تلك الدولة في مرج الزهور. من هذا المنطلق يبدأ تشكيل مجلس الحكماء، حيث لا انتخابات ولا معايير ولا شورى ولا حتى ديموقراطية، رجال الأمس هم رجال اليوم، وتكتلات الضفة وغزة، هي تكتلات دولة الإبعاد.

ولما كان شيخ الدهر هو أمير جماعة المسلمين ما قبل الإبعاد فقد عمد بالتعاون مع الكاهن والداعي والناطق والزير سالم، وهم رأس الحكمة، التي تعد " **البديل المعلن للكرامة، والمرادف اللغوي للطاعة، والهاجس الملحاح وراء دفع بعض المُهَمّشين، من الصفوف الخلفية، إلى الأمام: حيث يكفي الصمت والموافقة على المطروح لضمان التقدم على طول الطريق** "[1]، عمدوا إلى تشكيل لجنة مكونة من ثمانية عشر عضوا، أطلق عليها اسم مجلس الحكماء، بحيث تكون مهمتها المعلنة " **الاجتماع والتشاور وإصدار القرارات المناسبة** "[2]، في حين أن حقيقة مهمتها هي رفع الأيدي موافقة على حل يطرحه شيخ الدهر ومجلس حكمائه المصغر، ولسوء الحظ كان من بين الأعضاء صابر، رأس المعارضة، الذي كان أول ما تفوه به داخل المجلس سؤاله: " **على أي أساس تم اختيار الحاضرين للقيادة؟** "[3]، فيكون جواب شيخ الدهر، في عرض لمهزلة أول تطبيق للشورى، هو: " **يا جماعة هذا المجلس هو مجلس قيادة المخيم، بتتصوروا في حدا غايب ممكن ينفعنا حضوره** "[4]، في إقرار لتثبيت دعائمهم، وأن الشورى لا تنطبق على اختيارهم، ليكون، بالتالي، جواب ذوي الحكمة والطاعة: " **على بركة الله، على بركة الله** "[5].

مواقف وقرارات:

يورد السارد مجموعة من المواقف التي تعرض لها المبعدون، والقرارات التي اتخذت إزاءها، بحيث تشف عن طبيعة حياتهم في الإبعاد، وآليات اتخاذ القرارات، ومدى قدرة تلك الدولة على إدارة الصراع، وعلى أن تكون تأسيسا لدولة فعلية على أرض الوطن.

---

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**: ص 70.

[2] ــ السابق. ص 74.

[3] ــ السابق. ص 74.

[4] ــ السابق. ص 75.

[5] ــ السابق. ص 75.

وإذا كان أول قرار اتخذه المجلس: " **إحنا مش ماشيين من هان إلا قبلة، ما فيش روحه شاما أبدا** "[1] يدلل على إصرارهم على العودة، حيث لا أحد من المبعدين كان يفكر بغير ذلك. فإن القرار الثاني والأهم، الذي تعلق " **بمنع أكثر من مئة مبعد من العودة، بعد أن صدر قرار الحكومة الإسرائيلية بالموافقة على عودتهم فوراً** "[2]، حيث أن تلك الحكومة كانت قد قررت تجزئة عودة المبعدين[3] ـ فإن هذا القرار قد كشف عن الكثير من المواقف؛ فاتخاذ القرارات عادة ما يكون فرديا، ويصدر عن شيخ الدهر: " **سوف نرفض هذه العودة المجزأة، فيجب أن نعود جميعاً، هكذا قال شيخ الدهر بألفاظ قاطعة حاسمة** "[4]، ثم يلجأ دائما إلى كل من الناطق والكاهن، لإيجاد حيلة ما لتمرير الأمر على البقية، مع الأخذ بعين الاعتبار جعل صابر، المعارض والمطالب بالقرار الجماعي بعد التشاور، أقلية إذا وصل الأمر إلى التصويت، وعليه فلا بدّ لهم من التفرد بأعضاء مجلس الحكماء، المطيعين دائما، قبل الوصول إلى مبتغى صابر، وهكذا يبدو الأمر في العلن أنه شورى، وهو في حقيقة أمره محض ديكتاتورية.

ثم أن مسألة اتخاذ القرارات تظهر مدى حرص جماعة المسلمين على الرئاسة، فعلى الرغم من ذمّهم لطالب الإمارة، انطلاقا من قوله عليه السلام: " **إنّا لا نولي هذا الأمر من يطلبه** "[5]، فإن " **المشايخ الأتقياء ـ مع كل ذلك ـ يصطرعون على الزعامة بخفاء شديد، كما لا يصطرعون على أي شيء آخر** "[6]، وإذا ما جوبه أحدهم بذلك، فإنه ينتقي من الدين كله، تبريرا لنفسه، طلب طلب نبي الله يوسف الإمارة من ملك مصر: " **اجعلني على خزائن الأرض إني حفيظ عليم** "[7]. وأفضل وسيلة للوصول إليها تكمن في ببغاوية العقول المقفلة، خاصة أن " **الكل هنا يدرك أن الدهر سوف يتغير، والنجوم سوف تتكور، قبل أن يتغير رجال مثل شيخ الدهر، أو الكاهن،**

---

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص 75.

[2] ــ السابق. ص 78.

[3] ــ ينظر: السابق. ص 77. حيث أعلنت الحكومة الإسرائيلية، بضغط من الإدارة الأمريكية، بتاريخ: 1993.2.1م، تجزئة

عودة المبعدين، على النحو التالي:

- العودة الفورية ل (101) من المبعدين. أي؛ بعد 3 شهور من الإبعاد.
- عودة (88) مبعدا بتاريخ: 1993.9.9م، أي؛ بعد 9 شهور من الإبعاد.
- عودة المتبقين (226) مبعدا بتاريخ: 1993.12.15م، أي؛ بعد سنة من الإبعاد.

[4] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص 78.

[5] ــ السابق. ص 87.

[6] ــ السابق. ص 87.

[7] ــ السابق. ص 87.

لأنهم يعرفون كيف يحتفظون بأماكنهم، وكيف يفرضون قراراتهم "[1]. لذا، فعلى كل من يريد لنفسه موقعا، في دولة الإبعاد أو في الوطن، أن يبقى لصيقا بهم، وبيدٍ مرفوعة دائما إيحاء بالموافقة على كل ما يصدر عنهم. لذا، فإن المقربين من جماعة شيخ الدهر ما هم إلا مجموعة من الكراسي الموسيقية، كما شبههم صابر[2]، دائمة التطلع لإشارة المايسترو لتبدأ بالعزف، لذلك فقد رددوا مجتمعين قسم رفض العودة المجزأة بناء على إشارة شيخ الدهر: " **نعاهد الله والرسول وجماعة المسلمين، ونقسم بالله وملائكته وكتبه ورسله، أننا لن نعود إلى فلسطين إلا سوياً، كلنا جميعاً** "[3]، وعندما وافق المايسترو على قرار عودة المجموعتين الأولى والثانية بعد ستة أشهر، تناسوا قسمهم، وبدأوا بعزف لحن جديد، ارتضاه لهم شيخ الدهر.

شخصيات ومواقف

حفلت الرواية بمجموعة كبيرة من الشخصيات، وإذا كانت الدراسة لا تسعى، في هذا الفصل، إلى الوقوف على حيثيات الوصف الداخلي والخارجي لها، فإنها ستكتفي بذكر بعض مواقفها، التي وظفها السارد، تشكل دوالا موضوعية تتوافق مع قرار القيادي صابر الخروج من جماعة المسلمين تلك[4]، و" **أن يعارض قيام الدولة الإسلامية** "[5]. فقد غلب عليها الانتهازية، وسرقة الأموال العامة، ونصب الشراك للآخرين، والتنافس غير الشريف للوصول إلى المواقع المتقدمة في الحركة والدولة الناشئة؛ فشيخ الدهر رغم أنه خبير بالانتهازية، **فقد" كان متعوداً على هذه الحركات القرعاء، منذ زمن طويل** "[6] إلا أنه كان يسمح بها؛ فالزير سالم كان يمشي وراءه " **كما كما لو كان مسحوباً من حبل** "[7]، ثم أنه كان يحب تلك النظرة التي ترى أن " **شيخ الدهر إمام يحكم الأرض باعتباره ظلاً لله** "[8]، لذا فقد كان يجلس في الاجتماعات " **متربعا في واجهة الخيمة، فوق عرش من طبقات متعددة من فرشات الإسفنج** "[9]، أما بقية المجتمعين، فقد كانوا

---

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص 88.
[2] ــ ينظر: السابق. ص 125.
[3] ــ السابق. ص 101.
[4] ــ ينظر: السابق. ص102.
[5] ــ السابق. ص104.
[6] ــ السابق. ص 75.
[7] ــ السابق. ص 75.
[8] ــ السابق. ص102.
[9] ــ السابق. ص89.

يجلسون " **حول جوانب الخيمة الثلاثة، تحت "**[1]، في مشهد " **يشبه أن يكون مشهد الإله، في سفر التكوين**"[2].

أما الشخصيات الأخرى، فإن السارد لا يفتر عن ملاحقة انتهازية، وسرقاتها في كل موقع، كسرقات قادة التنظيم قبل الإبعاد، وسرقة أحد القادة لمبلغ أربعمئة وخمسة عشر ألف دولار، تبرع بها بعض المحسنين النفطيين لأهالي المبعدين[3]، وكذلك الأمر مع أموال الجمعيات التي تم إنشاؤها قبيل العودة مع ممولين خارجيين، وسرقة أموالها بعد العودة. وتظهر الرواية التناقض في شخصيات قادة الجماعة، فالشيخ تبارك " **لا يحب الشهادات ولا يحب الرياسة ولا يحب الغيبة ولا يحب السارقين ولا يحب تجار المخدرات، ولكنه يفعل كل ذلك، دون أن يدري! "**[4].

ويتجلى التناقض في موضوع صحفية ال CNN الأمريكية؛ فالشيخ عزيز رغم إيمانه بغض البصر، إلا أنه يكاد يأكلها بعيونه وهو يحادثها، " **العين في العين مباشرة، وأمام الجميع! "**[5]. والشيخ تبارك الذي احتج لشيخ الدهر على تصرف الشيخ عزيز، فإنه عندما " **رأى البطون الضامرة، والصدور الصغيرة المنبثقة مثل القطط، لهث وانبهرت أنفاسه! "**[6]، وللتغلب على التناقض الداخلي في نفسه، بين غض البصر والنظر " **أقنع نفسه بأنه في مهمة مقدسة! "**[7]، فلا فلا بدّ من استمرار المراقبة، وقد تمنى أن يكون في الخارج الآن، ويجيب عندما " **يسأله الأولاد عنه على بركة الله "**[8]، في إشارة للموافقة على قتله. أما شيخ الدهر فقد اعتبر الأمر عاديا: " **كل كل بلاد ولها عادتها. وهذول، أهل الضفة، تربية الملك حسين، ومنفتحين على الدنيا، علشان هيك دينهم أوسع من ديننا "**[9]. والشيخ ذياب المعروف بتشدده، فقد هدد الصحفيات " **برشقهن بحامض الكبريتيك، أو حلق رؤوسهن "**[10]، أما رأي الشيخ عزيز في الشيخ ذياب " **بأن بعض المجاهدين ممن تعرضوا للضرب على رؤوسهم في سجون الاحتلال، قد صارت تصدر عنهم**

---

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص90.
[2] ــ السابق. ص90.
[3] ــ ينظر: السابق. هامش رقم (1). ص159.
[4] ــ السابق. ص110.
[5] ــ السابق. ص106.
[6] ــ السابق. ص111.
[7] ــ السابق. ص111.
[8] ــ السابق. ص112.
[9] ــ السابق. ص114.
[10] ــ السابق. ص107.

تصرفات غريبة في الآونة الأخيرة، لكنهم في النهاية ودعاء إذا ما احسن التصرف معهم "[1]، لذلك فإن الشيخ ذياب عندما صارت تلك الصحفية تلاطفه وتضاحكه، غير موقفه " **حتى نسي الحجاب والتبرج وحامض الكبريتيك!** "[2]

وإذا كانت الدراسة قد وقفت على الموقف السابق ببعض التفصيل، فإنها لا تتسع لعشرات المواقف الأخرى، التي تظهر الصفات الحقيقة لتلك الجماعة، حسب الرواية، نحو تعلقهم الكبير بالطعام والنساء، " **فهم يحبون الدنيا مثل كل البشر، ولكنهم يختلفون عنهم برفضهم الاعتراف بهذا الحب، رغم ما اشتهر عنهم من خبرة في انتقاء أطايب الحياة! وأن أحب الأشياء إلى المشايخ ثلاثة: اللحم الدسم، والمرأة البيضاء المكتنزة، والحلويات!** "[3]، في إشارة لتردد الشيخ ذياب على امرأة لبنانية، سرا، في إحدى القرى اللبنانية القريبة منهم. هذا ناهيك عن ذلك الوصف لحب المشايخ للجنس، والتفنن في ممارستهم له[4]، الأمر الذي دفع الكثير من أهل القرى اللبنانية إلى ترحيل بناتهم، وقت الإبعاد، إلى المدن " **خوفا عليهن من هذا الوباء** "[5]، وعلى الرغم من أن الوباء خاص في الأصل بفصائل منظمة التحرير، إلا أن المشايخ جزء منه، بل إنهم في نظر الراعي علي زينب اللبناني " **تبعين قال الله وقال الرسول، ليش مالك عارف إن هودو بيخوفوا أكثر؟** "[6].

وتظهر الرواية بعض المسلكيات المخجلة التي قام بها جزء من المبعدين، معتمدين على الشللية والمناطقية في التصرف مع الآخرين، نحو " **إشهارهم أمواس الحلاقة على العاملين في خيمة التموين، بعد أن رفضوا إعطاء الشيخ ذياب ما يريد، كما لم يكفهم اعتداؤهم على العجوز باب الله، الذي استشهد ولده في الانتفاضة، وتهديدهم إياه بحلق لحيته بالحذاء!** "[7]. ثم أن المخجل أكثر في هذا الموقف ذلك الحل الذي ارتضاه مجلس الحكماء باعتبار المسألة سوء فهم، يتيح للشيخ ذياب التنصل من الاعتذار، وهكذا فقد " **تم الانحياز للقوي حتى لا يتمادى، وتم إغراء الضعيف بالصمت حتى لا يصيبه أكثر مما أصابه** "[8]، وهو الأمر ذاته الذي مارسته وستمارسه هذه الجماعة، في غزة، مع كل من يخالف رأيها. ففي الاحتجاج الذي قاده صابر، على قرار

---

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه.** ص107.

[2] ــ السابق. ص107.

[3] ــ السابق. ص146/ 147.

[4] ــ السابق. ص147.

[5] ــ السابق. ص156.

[6] ــ السابق. ص156.

[7] ــ السابق. ص189.

[8] ــ السابق. ص196.

الكاهن بقطع التموين عن الذين تخلفوا عن المسيرة باتجاه الحدود، " **هتفت عدة أصوات ــ كان يبدو أنها الأغلبية ــ لاحظ صابر أن لا أحد من أهل غزة فيها، ربما لأنهم يخافون عواقب ما بعد العودة** "[1].

وترسم الرواية في نهايتها صورة لمبعوث التنظيم، الذي حضر لإقناع شيخ الدهر بالموافقة على عودة المجموعتين الأولى والثانية، فهو " **صورة لحكام هذه المنطقة، لكن بلحية** "[2]. ثم أنه عكس، بشدة حرصه على عودة المبعدين، مدى التنازع بين قيادتي الداخل والخارج على تولي زمام التنظيم، ف " **إذا كان من بين هؤلاء الأربعمئة، آباء الحركة الروحيون، ومؤسسوها الأوائل، فماذا سيتبقى للقادة الجدد، فيما لو صار هؤلاء مبعدين إلى الأبد، وجاؤوا يطالبون بأمكنتهم الطبيعية في القيادة!** "[3].

ومثلما تتعدد المواقف وتتكرر حول سلوك جماعة المسلمين في الإبعاد، فإن الرواية تعود إلى ماضي معظم شخصياتها، لتسقط قدسية تلك الهالة التي تحيط الجماعة نفسها بها، ولتظهر من خلال الاتهامات المتبادلة بالخروج عن الجماعة أو عن رأيها، أن أمراءهم، رغم ظاهر وحدتهم، ليسوا بأكثر من مجموعة من الدكتاتوريين، يستغلون الناس، ومن هم أدنى منهم، باسم الدين، ولا يتورعون عن غض الطرف عن تجاوزات بعضهم بعضا، فيما يلحقون الضرر بغيرهم سواء صدرت عنهم أم لم تصدر، ويتعامل كبيرهم بدونية مع صغيرهم، فيما يُبقي الخوف حينا، والجهل والطمع أحيانا أخر، الصغار لصقاء للكبار.

---

[1] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص204.

[2] ــ السابق. ص221.

[3] ــ السابق. ص220.

3: 8: الكبت، وجه آخر للمخيم في رواية خالد درويش: موت المتعبد الصغير[1]

شكل المخيم للفلسطينيين، بداية النكبة، مكان إقامة مؤقتا، سرعان ما تناسلت فيه أجيال. عمدت إلى تحويله معقلا للثورة والنضال بجانب صور الحرمان والمأساة. وقد تناول الأدباء تلك الصور دفعا للحماس تارة، وتعبيرا عن المعاناة طورا آخر. فهل تمثل تلك الصور حقيقة المخيم، أم أن هناك صورا أخرى يمكن تسليط العدسة عليها؟

وإذا كان الفلسطينيون قد تركوا جلّ أمتعتهم في ديارهم السليبة، فإنهم حملوا عقائدهم وعاداتهم كلها إلى مخيماتهم. ولما كان المخيم خليطا بشريا، لا يقوم على التقارب العائلي؛ حيث قدم إليه قاطنوه من مدن وقرى مختلفة، فقد ازداد حرصهم على التشبث بما حملوه؛ حفاظا على هُويتهم، وصونا لذواتهم، خاصة فيما يتعلق بالمرأة وشرفها، الذي تقوم أحداث الرواية وموضوعها تأسيسا عليه.

بين يدي الرواية:

ركزت الرواية على الموروث الفكري وانعكاساته السلوكية السلبية التي زادت من واقع التردي المعيشي في المخيم. وهي تنشد بفكرتها التغيير، انطلاقا من التحرر الفكري، وسلخ المعتقدات البالية. وفكرتها أن الرصاص وحده لا يحرّر الوطن، ولا بدّ من تحرّر الإنسان قبل البيوت والصخر والشجر، فإرادة القوة تفتح طرقا للوطن، وفعل السلوك والقيم النابع من الوعي يعبدها، وإلا ستبقى سبل العودة موحلة أو مترَبة قابلة للزوال والفناء.

---

[1] ــ أنجزت حول الرواية غير مقالة، ومن أهمها:

- وصفي، توفيق: **حب الله.. وحب ندى**. رام الله ــ فلسطين. صحيفة الأيام الفلسطينية. ع 4751. السنة الرابعة عشرة/ 8ــ 4ــ 2009م. دفاتر الأيام. 20.
- المدهون، راسم: ***موت المتعبد الصغير لخالد درويش ــ المأساة من حدقة الطفولة ومخيّلتها***. مرجع سابق.
- رباح، يحيى: **علامات على الطريق ــ موت المتعبد الصغير**. رام الله. فلسطين. جريدة الحياة الجديدة. ع4934. السنة الخامسة عشرة/ 24. 7. 2009م.
- جوني، عدي: **خالد درويش في "موت المتعبد الصغير":"إعلان موت السرد إحياء للغة الشعر**. مرجع سابق.
- القلازين، صباح: **خالد درويش في "موت المتعبد الصغير": الانتصار بالحلم**. رام الله ــ فلسطين. صحيفة الأيام الفلسطينية. ع 5343. السنة الخامسة عشرة/ 30.11.2010م. ملحق أيام الثقافة 24.
- دحبور، أحمد: **عيد الأربعاء ــ الشاعر خالد درويش في رواية "موت المتعبد الصغير"**. جريدة الحياة الجديدة. ع 6179. السنة التاسعة عشرة/ 13. 1. 2013م.
- مسلم، سامي: **عن " موت المتعبد الصغير "**. رام الله ــ فلسطين. صحيفة الأيام الفلسطينية. ع 6519. السنة التاسعة عشرة/ 3. 4. 2014م. ملحق أيام الثقافة 28.

يبني السارد موضوع روايته على عبارة " **أنا لستُ أنا! أنا طيفي..أنا طيف الولد الذي كنته ومات بالحمّى** "[1]، ويستند في إبراز فكرتها على تداخل الواقعي بالغرائبي؛ الواقعي المتمثل في كبت
العادات والمفاهيم المبنية على العرف والدين، لحب غير معلن من طفل، ومن خلفه السارد، الذي هو خالد درويش نفسه[2]، لطفلة في المخيم تدعى ندى. تتعارك ذات الطفل بين " الأنا " و " الأنا الأعلى "، فيقع طريح الحمّى التي تنقله إلى العالم الغرائبي، ليعيش حلما طويلا بين المطاردة والبحث؛ مطاردة معقول الكبت الواقعي في صور اللامعقول العجائبي له، وبحثه عن التخلص من مكبوت حبه لندى في العالم الواقعي، بأحداث وصور عجائبية في عالم اللامعقول.
فكيف تمكن السارد من ايصال فكرة الكبت في الرواية من خلال تنقله بين عوالمها؟

العالم الواقعي:

انطلقت الرواية من مستويين متداخلين؛ يتناول الأول حديث السارد لمحبوبته عن أحداث طفولته في المخيم، أما الثاني فيمثل ذكرى تلك الأحداث.

المستوى الأول:

هو الأول من حيث الترتيب، والأخير من حيث الزمن، وقد جاء موجزا ومتقطعا وبارزا بخط غامق داخل الرواية. ويقسم هذا المستوى إلى مسرحين: سماوي ليلي، تظهر فيه حركات مضطربة للقمر ومطاردات الغيوم له، وآخر أرضي يحكي عن علاقة نسجت حديثا بين خالد الشاب وفتاة، حيث يبادر لدعوتها إلى مقهى في مدينة لا نعرف عنها أكثر من أنها " **ليست مدينتها وليست مدينته** "[3]، تجالسه فيرق لها، وتتكرر المجالسة في مكان أكثر حميمية، حيث " **داعب ضفائرها المسترخية على كتفيها وكتفيه** "[4]، حادثته عن الحب، ففتحت لديه صاعق الذكرى بعبارة " **أنا لستُ أنا!...** " آنفة الذكر. ثم يبدأ بسرد أحداث طفولته، عبورا للمستوى الثاني.

تبرز في هذا المستوى مواقف ومشاهد لا يمكن تحليلها؛ لاعتماد الرواية تيار الوعي أسلوبا، إلا بعد الدخول للمستوى الثاني، والعالم الغرائبي.

---

[1] ـــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ط1. فلسطين ـــ رام الله. المؤسسة الفلسطينية للنشر- جهات.2009م. ص8.
[2] ـــ ينظر، السابق: ص 82. ومؤشرات في أماكن أخرى، تم تناولها في الفصل الرابع. ينظر.
[3] ـــ السابق. ص 6.
[4] ـــ السابق. ص 71.

المستوى الثاني:

تعرض أحداث هذا المستوى لحالة الكبت لمشاعر الحب في المخيم، فقد تنقل المؤلف " **دون إسراف بين المفاهيم والقيم الشعبية والدينية والتاريخية وهو يعرض الصراع في وجدان المتعبد الصغير بين حُبّين، وليس بين عبادتين، حُبُّ الله وحُبُّ ندى**"[1]. فصلاته في المسجد ربطت قلبه بالله، وبحثه عن ذكورته ومتعتها، في حديثه عن حالات الاختلاء مع أصدقائه: " **كنا نشمّر سراويلنا عن زغاليلنا لنقارن بعضها ببعض، نداعبها طويلا لنعتصر ماءها دون جدوى، ذاك الماء الأبيض الذي...، يزلزل أجساد الرجال بالمتعة والحبور** "[2]، وحبه لجمال الأنثى، محرك المشاعر، ومثير الغرائز، ربط قلبه بندى. وهنا يقع الطفل في صراع؛ فقلبه متعلق بندى، ومن جهة أخرى، فإن " **الحب، كما كانت تقول أمي ومعلم المدرسة وإمام المسجد وأصدقاء أبي حرام. لا يجوز للقلب أن يتراخى ويحيد، لأن ميوله لغير الله والأنبياء والوالدين والأطفال والأصدقاء الذكور فاكهة محظورة، محظورة على الجميع، وعلى الفتيات بشكل خاص**"[3]، وعلى الرغم من ذلك، فقد استمر في حبه المكبوت لندى، واستطاع حمايته خارجيا، حيث أنه لم يبح به لأحد، وداخليا، بأن خلق حالة من التوازن في قلبه: " **كانت ندى تجاور الله في وجداني. وكنت ناجحا في التوفيق بين ميولي نحوهما على نحو يمنحني السلام والاطمئنان؛ له الإيمان وطقوس العبادة ولها رفيف القلب** "[4].

ازداد حبه لندى وتعلقه بها، فقد صار يرى صورتها في كل ما ينظر إليه، ويخفق قلبه لرؤية أمها أو أخواتها أو حتى خالتها، ويشعر بالحبور لرؤية ملابسها على حبل الغسيل، وتستهويه حصص اللغة العربية لأن خالها الأكبر يدرّسها، وصار يؤثر مرافقة خالها الصغير البليد على أصدقائه، ويساعده في حلّ واجباته، علّه يراها في بيته. ولما كان " **في شريعة المخيم مستنكر أن تكرّر مرورك ببيت غريب دون سبب وجيه تبديه لكل من يسأل** "[5]، فقد وصل به الأمر أن يرسم علما كبيرا لفلسطين على حائط بيتها احتيالا ورغبة. ثم أخذت تزاحم الله في فؤاده؛ فصارت تتراءى له في الصلاة، وعلى عباءة الإمام، وخزانة المصاحف، والسجاد، وبين أسماء الله الحسنى في البراويز المطرزة بجانب المحراب. بعد ذلك كله: " **صار عليّ أن أتدخل، أن أتصرف لمنع القلب من التمادي والعبث** "[6].

---

[1] ــ وصفي، توفيق: **حب الله.. وحب ندى**. مرجع سابق.

[2] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص32.

[3] ــ السابق. ص12.

[4] ــ السابق. ص 23.

[5] ــ السابق. ص 19.

[6] ــ السابق. ص23.

فهل استمر هذا الحب؟ وهل بقي مكبوتا أم استطاع التحرر من أغلاله؟
للإجابة عن هذين السؤالين، لا بدّ من التعريج على عالم الكبت في مخيم الرواية.

مخيم النيرب، مكان الحكاية، متلاصق البيوت والمهاجع، لكل حيطانه آذان تسترق السمع، وعلى كل حدث مئات العيون تراقب عن كثب، فقد " **كان أهل المخيم، لفرط وحدتهم وبؤسهم وخواء أيامهم يتسقطون أخبار الوقائع التي تشذ عن قواعدهم الضحلة، ينفثون فيها سموم خيالاتهم في مجالس النميمة ليرفعوها إلى مستوى الفضيحة** "[1]. لذلك كله فقد " **كان الحب في المخيم محرّما شرعا وشريعة** "[2].

ولم يكن الحب محرما قولا فقط، فقد كان الموت مصير كل من يقع في شباكه، حيث " **كان أهالي المخيم يحتملون الكاذب والمرائي ويطيقون السارق والغشاش، ولكن حفيظتهم سرعان ما كانت تثور إزاء الحبّ وتجلياته. فبتهمة اقتراف الحبّ ذبحوا وداد..، وبجريرة الحب قتلوا أمينة..، وبسبب الحب أماتوا آسيا الصغيرة في وضح النهار** "[3].

في ظلّ هذا الكبت المصاحب لإسقاطات الإرادة العليا على الذات، كان لا بدّ من التراجع، فقد اعتبر حبه شذوذا للقلب، ثم أخذ يتخطى المرور ببيتها، أو حتى التفكير فيها، ثم وصل الأمر إلى قمته؛ حيث أخذ يمرّ ببيتها دون النظر إليه تحديا واختبارا للذات. وهنا يصل الكبت إلى أوجه، حيث أجبر نفسه على الاقتناع بما ليس له قناعة فيه، فيسير في واقعه مسلوب الإرادة، وينحسر، نتيجة للصراع، حبه في أقبية اللاوعي، الذي لا يمكن استحضاره إلا في عالم الأحلام.

في البداية، تراءت له ندى في أحلام قصيرة، أيقظته أمه من أحدها، وعندما، أخذ كتاب التاريخ لقراءة دروسه، وهو في حالة بين الحلم واليقظة، طفا اللاوعي على الوعي، وساد الحلم على اليقظة، وبدأ يخط اسم محبوبته على صفحات الكتاب. في اليوم التالي، في حصة التاريخ، استطاع أحد الفضوليين التقاط السرّ، وأسرع لبث النبأ لخالها، معلم اللغة العربية.

في المخيم لا مكان للطفولة والبراءة إذا خدش أي فعل الشرع والشريعة، ولا يمكن التصرف أو المطالبة بردة فعل دون ذلك، فآسيا على الرغم من عدم رغبة أبيها وأمها في قتلها، إلا أن شعار " **الدم أو العار** "[4] الذي يتبناه المخيم، علا فوق أي تصور لحل آخر. والطفل خالد، لمجرد كتابة

[1] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص37.
[2] ــ السابق. ص 18.
[3] ــ السابق. ص12.
[4] ــ السابق. ص16.

اسمها، تلقى عقابا ثلاثيا، وضربا مبرحا؛ من خالها، وأخيه، وابن عمه، أدخل نتيجته إلى عيادة الأونروا، ثم ما لبث أن دخل في غيبوبة.

كانت نتيجة المستوى الثاني واضحة، فبعد أن طارد الطفل خالد حبه المكبوت بكل السبل التي لا تفضح له سرا، طارده المخيم، النابذ للحب، فكرا بشرائعه وأعرافه، وممارسة بعقابه وضربه، فأدخله برزخا بين الحياة والموت، ليسلمه بالتالي إلى مملكة الأحلام، في حلم طويل يمتدّ إلى نهاية الرواية.

فهل استمرّ الحب في هذا العالم الغرائبي؟ وكيف بدا خالد في طيفه؟ وهل تحرر خالد بحبه من كبته؟ وهل تمردت أناه على أنا المخيم؟ ثم، هل عاد خالد إلى واقعه؟ وعلى أي حال عاد: بأناه المكبوتة أم بطيفه؟

العالم الغرائبي:

يحتل عالم الأحلام في الرواية حوالي نصف صفحاتها، وهذا مؤشر لهروب الأنا من الواقع، وبحثها عن تحقيق ذاتها في الأحلام: " **شكرا للرب الذي خلق النوم ليريحنا من تعب الصحو، وخلق الأحلام ليخلصنا من فظاظات اليقظة** "[1]. ولما كانت الأحلام ضربا من اللامعقول، تتقاطع فيها شبكات من تيار اللاوعي، وتظهر بصور وأحداث منها ما يقبل التأويل، ومنها ما يخرج عن نطاق ذلك، فإن الدراسة ستكتفي بأهم الأمور التي أشارت إليها تلك الأحلام، وبما يتوافق مع موضوع الرواية، بعيدا عن الغوص في التأويلات.

احتوت الرواية على أربعة أحلام، جاءت الثلاثة الأولى منها قصيرة، أما الأخير فقد احتل ربع الرواية، وانتهت صفحاتها به. وقد تناولت مواضيع شتى، تتعلق بحالات الكبت والحرمان التي كان يعانيها في عالم الواقع، كتعذر إمكانية العودة للوطن، ومطاردة طيف ندى، والبحث عن اللذة في رؤية جسدها عاريا، والهروب من أحداث وأشخاص كان لهم تأثير سلبي عليه في عالم الواقع، واستحضار أشخاص جدد يسعون لقتله، وسرقة حبه، كغياث الذي كان يطارده في كل أماكن حلمه محاولا قتله. ويظهر له بصورة طفل حفر على قلبه اسم ندى مرة، وبصورة رجل صغير يرعى القبور والموت مرة أخرى.

لقد استمر خالد في حبه لندى، واستطاع التغلب على معوقات ذلك الحب، التي تمثلت في شخصية غياث، حيث تركه، في حلمه الأخير، قابعا وخانعا في عالم القبور، يشرف على الذين ماتوا، وعلى أولئك الذين ما زالوا يتوافدون على الموت، وكأنّ غياث في تأويل نهاية الحلم يمثل

---

[1] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص40.

تلك العقائد والشرائع الكابتة للحب والغرائز، وأن الموتى هم أولئك الذين يتشبثون بتلك الشرائع من جيل المخيم الذي مضى، والأجيال التي ما زالت تتوالد في ظلّها.

أما خالد، وبنجاته من غياث، فقد وقف في برزخ بين الموت والحياة: " **وأنا ما الذي أفعله هنا، في هذا البرزخ بين الحياة والموت! هل قتلني غياث!، هل أن ميت!. ولكنّني ما زلتُ قادراً على التذّكر: اسمي خالد، واسم أمّي هند، وعينا حبيبتي عسليتان. إذا أنا حيّ، لأنّ الموتى لا يتذكّرون. وأنا ما زلتُ أشعرُ بالألم؛ أطبقتُ أسناني على شفتيّ فتألمتُ... والموتى لا يتألّمون! وأنا ما زلتُ قادرا على الفرح برؤية النار والماء والأحباب.. فهل يفرح الموتى؟** "[1]. ثم رأى من ذلك البرزخ ردهات ومسالك، كُتب عليها إشارات تفصح عمّا تؤول إليه، وكان من بينها طريق كُتب عليه إشارة إلى الحياة: " **وقفت بأول درب الحياة. كان طريق شائكاً، وعراً، وقرّرتُ أن أمشي فيه تاركاً الرجل الصغير في مدفنه** "[2].

وقوفا على المقطعين السابقين فإن عالم الأحلام قد بدا قامعا لخالد، فكل محاولاته للوصول لندى قد باءت بالفشل، وقد أظهر الحلم أن المخيم مقبرة كبيرة تعج بموتى يدير شؤونهم غياث، حارس الشرائع، لذا فقد قرر الانطلاق من برزخه تحقيقا لأناه، عبر طريق الحياة، وبعيدا عن غياث والمخيم، متوصلا بذلك " **إلى خلاصة يقينية مفادها، أن الحياة هدية ثمينة، وينبغي تحقيق فصولها على نحو يليق بها، بعيدا عن سطوة العقائد وتصلب الفكر ورعونة التقاليد الآسنة** "[3].

عودة للمستوى الأول:

يرى عدي جوني أن " **النهاية ليست دائرية بمعنى أن الخط السردي لا يعود إلى الراوي الأصلي للرواية التي بدأ بها الكاتب.. الإشكالية تكمن في أن هذا الخط السردي لا يوصل إلى مكان ففي النهاية لا يعود الكاتب إلى المقهى والحوار الذي دار بين من هو ليس هو والمرأة التي تستمع إلى قصة طيف الولد الذي مات بالحمى** "[4]. **ويطرح أحمد دحبور السؤال التالي: " وهل ميزة هذا النوع من السرد ان بداياته غير مصرح بها ونتائجه احتمالية؟** "[5]. وإذا كانت الدراسة ستتناول المعمار الفني للروايات في فصل خاص، إلا أن هذه المسألة، التي أشار لها جوني ودحبور، تتعالق مع الموضوع المتناول، بحيث تظهر الرواية الحالة التي أمسى عليها

---

[1] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص93.

[2] ــ السابق. ص94.

[3] ــ القلازين، صباح: **خالد درويش في "موت المتعبد الصغير": الانتصار بالحلم**. مرجع سابق.

[4] ــ جوني، عدي: **خالد درويش في "موت المتعبد الصغير: إعلان موت السرد إحياء للغة الشعر**. مرجع سابق.

[5] ــ دحبور، أحمد: **عيد الأربعاء ــ الشاعر خالد درويش في رواية "موت المتعبد الصغير"**. مرجع سابق.

خالد بعد اتخاذه قرار الانخراط في الحياة الذي اتخذه وهو يقف على مسالك البرزخ؛ فبقليل من التدقيق في قراءة المستوى الأول من الرواية، نجد أن أيام لقاء خالد بالفتاة هي ثلاثة، حيث بدأ الرواية من اليوم الثالث، اليوم الذي بدأ فيه سرد حكايته، ثم تداخل اليومين الأولين، وهما اليومان اللذان جلسا فيه في المقهى " **حين التقى بها ذات صباح وفاجأها قائلا: ــ هيا! ــ إلى أين؟ ــ إلى المقهى. جلست إليه ساعة، وفي اليوم التالي سبع ساعات**"[1]. أما اليوم الثالث فقد جرت أحداثه ليلا، وامتدت، مع امتداد صفحات الرواية، من طلوع القمر إلى ما بعد طلوع الفجر " **كان ضوء القمر يتدفق من النافذة الشرقية،.. وليس ثمة أكثر وحشة من صمت الثالثة بعد منتصف الليل،... يهوي القمر دفعة واحدة وراء التلال فتستيقظ عصافير الدوري وتغني احتفاء بإطلالة فجر يوم آخر يعطيه الربُ للناس** "[2].

ويرى الدارس أن الذي دفع جوني ودحبور للتصور أن الرواية غير دائرية، وأن نتائجها مفتوحة الاحتمالات هو انطلاقهما من أن سرد خالد لحكايته تم في المقهى، ويكون بذلك سرده استمرارا لقراره، ولم يخرج به إلى حيز التنفيذ، حيث التعبير المباشر للحب، وبذا يكون خالد ما زال واقفا على برزخه، ولم يتحرر من الكبت إلا لسانه فقط. ولكن لعبة التقديم والتأخير في الزمن، تظهر أن خالدا قد سرد حكايته وهو في خلوة مع حبيبته، وقد أسدل الحب فيها ستاره " **وكان ضوء القمر يتدفق عبر الباب المفتوح في الغرفة الفارغة،.. داعب وجهها بكفّ حانية وضمّها إلى صدره..، يستسلم جسدها الدافئ ليديه الحانيتين وصوته العميق،.. تمرِّر كفها على وجهه الذي أضنته الذكرى وتشد بذراع يدها الأخرى حول خاصرته،.. مرّر أصابعه على وجهها، داعب ضفائرها المسترخية على كتفيها وكتفيه** "[3]. وبذا تكمل الرواية دائرتها، ويكتمل موضوعها، مع كثير من التداخل، بداية وعرضا وخاتمة.

لقد لجأ خالد إلى الحل الفردي، وحرر أناه من أنا الآخرين وكبتهم، ولكن، هل بقي للكبت ظلال في حياته؟

يشير المشهد السماوي في المستوى الأول، الذي هو أخير في حقيقته، إلى مطاردة الغيوم للقمر، من لحظة صعوده إلى لحظة سقوطه، والتي لا ينفك خالد ينظر إليها، وكأنها ظلال الكبت تطارده، لتبقى الرواية بذلك " **تسترسل في متابعة واقع مضطرب، لا شفاء من جراحه الا بتحولات اجتماعية لا تشير إليها الرواية، ولكنها تعتبر مقدمة لها** "[4].

---

[1] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص 7/ 8.

[2] ــ السابق. ص5، 6، 45.

[3] ــ السابق. ص5، 9، 23، 45/ 46، 71.

[4] ــ دحبور، أحمد: **عيد الأربعاء ــ الشاعر خالد درويش في رواية "موت المتعبد الصغير"**. مرجع سابق.

الفصل الرابع

4: المعمار الفني لروايات الشعراء الروائيين في فلسطين

(1948 ـ 2013)

توطئة:

يسعى الباحث في هذا الفصل إلى الوقوف على أهم القضايا التـي تتعلـق بالمعمـار الفنـي لروايات الشعراء الروائيين، موضوع الدراسة، من خلال المؤشرات التالية:

1ـ الوقوف على مفهومي: رواية السيرة الذاتية، والنوفيلا.

2ـ التحقق من مدى انطباق جنس رواية السيرة الذاتية على الأعمال الروائية التي كتبها الشعراء الروائيون.

3. التحقق من مدى انطباق جنس النوفيلا على الأعمال الروائية التي كتبها الشعراء الروائيون.

4. الوقوف على طرائق السرد المتبعة في الأعمال الروائية التي كتبها الشعراء الروائيون.

5ـ الوقوف على شعرية اللغة في الأعمال الروائية التي كتبها الشعراء الروائيون.

وعليه فقد تم تقسيم هذا الفصل إلى المبحثين الآتيين:

4: 1 المبحث الأول: روايات الشعراء الروائيين من حيث التجنيس الأدبي.

4: 2 المبحث الثاني: طرائق السرد، وشعرية اللغة في روايات الشعراء الروائيين.

4: 1 المبحث الأول: روايات الشعراء الروائيين من حيث التجنيس الأدبي

توطئة:

ستركز الدراسة في هذا المبحث على المسألتين التاليتين:

الأولى: رواية السيرة الذاتية.
والثانية: النوفيلا.

حيث سيتم خلال هذا المبحث تناول مسألة التفاعل والتداخل بين جنسي الرواية والسيرة الذاتية، وقياس مدى اقتراب هذه الروايات أو ابتعادها عن ذلك النوع الهجين، وليد التفاعل، أي؛ رواية السيرة الذاتية. وذلك ببيان مدى تحقق **(الأنا)** الموحدة في شبكة الرواية **(المؤلف، السارد، الشخصية)**. ثم بيان أسباب اللجوء إليها. وستعمد الدراسة إلى بحث مدى توافق هذه الروايات مع جنس النوفيلا الواقعة بين تخوم القصة والرواية، وذلك من خلال خصائصها، وبيان أسباب الاقتصار عليها دون الرواية.

4: 1: 1 رواية السيرة الذاتية

في دراسة لفراج النابي عن تداخل الأجناس الأدبية رأى ما يلي[1]:

1 ـ في ظل المرونة التي تتسم بها الرواية، وانفتاحها على الأجناس الأدبية الأخرى، واحتوائها لها، وأنها تمثل خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها، بل هي النوع الوحيد الذي لا يزال في صيرورة، وغير منتهٍ، وجدت الرواية السير ذاتية، كنوع أدبي هجين يستمد من الرواية أجناسيته، ويأخذ من السيرة بعض صفاتها.

2 ـ إذا كانت عملية التفاعل بين الأجناس الأدبية من جهة، والرواية من جهة أخرى، قد أنتجت أجناسا أدبية جديدة، تتسم بتداخل الصفات، فإن الرواية تبقى هي الجنس المهيمن على تلك المسميات التي أطلقها المختصون على تلك الأنواع الوليدة المتفاعلة والمتداخلة معها، مثل: المتواليات عند دالاس ليموت، أو حلقة القصة القصيرة عند فورست إنجرام أو المسرواية عند

---

[1] ـ النابي، فراج: ***تداخل الأنواع الأدبية وتوالد السرد ـ رواية السيرة الذاتية أنموذجا***، مجلة إبداع. ع 13، 14 شتاء/ ربيع 2010م. ص 179.

وليد الخشاب أو الكتابة عبر النوعية عند إدوارد الخراط، أو السمات غير المنتهية عند فاليريا كيربيتشنكو، أو الميتانصية والنص المتعدي عند جيرار جينيت، أو النوعية عند محمد عبد المطلب، أو أدب اللانوع عند نقاد ما بعد الحداثة، أو رواية السيرة الذاتية عند جابر عصفور وعبد الله إبراهيم، أو السيرة الروائية عند صبري حافظ.

3 ـ إن مسألة الحدود بين الأجناس الأدبية لا تكاد تنطبق على رواية السيرة الذاتية؛ لأنها تتداخل مع الرواية والسيرة من جهة، ولأن السيرة الذاتية نفسها تُعد، بكل ما فيها من خصائص، شكلا روائيا، بل هي وريث القص الروائي، حيث تعتمدان من حيث التقنيات طرائق تعبير واحدة، من جهة ثانية، هذا ناهيك عن أن الحد يكتسب معنى مرنا.

4 ـ أفصحت الإرهاصات الأولى للرواية عن مدى نزوع الروائيين إلى التجارب الشخصية، واستثمارها داخل أعمالهم الروائية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى مجابهة الرواية في بداياتها، وإلى عدم توفر مناخ للحرية، وعدم تقبل العقلية العربية لثقافة البوح التي كانت سائدة عند الغرب من جهة أخرى، الأمر الذي دفع كتاب الرواية الأوائل للجوء إلى القناع، حيث دعّم الجانب التخييلي الذي وفرته الرواية القدرة على التخفي، ومن ثم البوح دون شعور بالحرج أو الخجل، حتى لو كان العمل في إطار سيري خالص. الأمر الذي حدا بالنقاد لأن يبادروا إلى اتخاذ سيرة الكاتب لفهم رواياته، خاصة إذا كان الكاتب روائيا وصاحب سيرة.

5 ـ إن السيرة الذاتية حاضرة في الرواية، والذي يتغير هو مقدار النسب فحسب، وعليه فقد ظهرت الآراء التي تنادي بقراءة الأعمال حسب ترجيح إحدى المادتين؛ الحقائق، والتخييل، داخل النص، فمنهم من يقرأ النص على أنه رواية عندما يُغلِّب المادة المتخيلة على الواقع المرجعي المستمد من الذاتي، والبعض الآخر يقرأ العمل على أنه سيرة ذاتية عندما يُغلِّب المادة الذاتية على المادة المتخيلة. وذلك لاستحالة التمييز بين ما هو سير ذاتي منها وما ليس كذلك. وبناء على هذه النظرة، فقد وُجد فريق يقرأ النص في ضوء عملية المزج بين الذاتي والمتخيل في إطار ما أطلق عليه رواية السيرة الذاتية دون تغليب عنصر على آخر.

وفي ظل التعريفات المتعددة التي وضعها النقاد لهذا النوع الهجين، تجدر الإشارة إلى التعريف الذي صاغه فراج النابي لرواية السيرة، بأنها كل عمل فني متخيّل تتقابل فيه الأنا الساردة مع

الذات المستعادة جزئيا أو كليا بحيث ينهض ــ أساسا ــ على التجربة الذاتية والوقائع والأحداث، بعد صياغتها فنيا في إطار تخييلي روائي، بحيث يمكن للقارئ من خلال قرائن ميثاقية أن يتحقق من التشابهات والأصداء، دون حاجة إلى اعتراف أو إقرار من المؤلف.

وبناء على ما سبق، فإن الدراسة ستتلمس مواطن السيرة الذاتية في الروايات، موضوع الدراسة، كاشفة عن تلك الأقنعة التي تم اللجوء إليها.

4: 1: 2 روايات الشعراء الروائيين ورواية السيرة الذاتية

تنقسم روايات الشعراء الروائيين من حيث علاقتها بالسيرة الذاتية إلى قسمين:

4: 1: 2: 1 روايات كتبها الشعراء الروائيون إلى جانب كتابتهم سيرهم الذاتية

لقد أظهرت الدراسة الإحصائية في الفصل الثاني، وإجابات الشعراء الروائيين عن الأسئلة الموجهة إليهم، أن ثلاثة من بينهم قد كتبوا سيرهم الذاتية، وهم: سميح القاسم في " **إنها مجرد منفضة** "، وعلي الخليلي في " **بيت النار** "، وأديب رفيق محمود في " **التجربة** ". وستلجأ الدراسة إلى تناول نقاط التقاطع بين السير والروايات للكشف عن الأغراض آنفة الذكر.

يرى نبيه القاسم أن " **ما يُميّز "إلى الجحيم أيّها الليلك" أنّها تحكي فترة زمنية من حياة سميح القاسم نفسه، ولهذا أشار على الغلاف أنّها "حكاية أوتوبيوغرافيّة"، وهذا صحيح كذلك بالنسبة لحكاية "الصورة الأخيرة في الألبوم" وإن كانت شخصيّة سميح غير بارزة هنا بوضوحها كما في "إلى الجحيم أيّها الليلك" فتبدو آراء سميح وسلوكيّاته وعلاقاته من خلال شخصية "أمير" النزقة الغاضبة العصبية** "[1]. ويشير نبيه القاسم إلى الأمر نفسه في عمل سميح الثالث: " **وكانت أخيراً حكاية "ملعقة سمّ صغيرة ثلاث مرّات يوميّا"، لتكون الجزء الثالث من حياة سميح القاسم، فيها يُسجّل ما حدث له في الستّينات وبداية السبعينات من القرن الماضي، القرن العشرين** "[2].

وهو ما ذهب إليه عادل الأسطة في تناوله لهذه الرواية، حيث يرى، في إشارته إلى ثلاثية (البطل، السارد، المؤلف الضمني)، وإلى كون النص حكاية أوتوبيوغرافية، وإلى العلاقة بين سميح القاسم/ المؤلف، ومأمون/ بطل الرواية، إلى أن هذا الأمر " **يدفعنا إلى عقد مقارنات بين ما يقوله النص عن مأمون، وما يقوله سميح القاسم في المقابلات التي أجريت معه، وفي**

[1] ــ القاسم، نبيه: **سميح القاسم في: " ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً** ". مرجع سابق.

[2] ــ السابق.

سيرته "**إنها مجرد منفضة**" (**2011**) **وفي رسائله "الرسائل" (1989)** "[1]. فمن خلال متابعة العلاقة بين روايته وسيرته يرى الأسطة أن " **قول مأمون في الصفحة العاشرة [من الرواية]** " **أمس الأول، حوالي الساعة العاشرة صباحاً، كنت مزهواً في طريقي إلى الجريدة بالتقرير الذي نشرته عن عرب يافا في ضائقتهم الاستثنائية والمزمنة" يعيدنا إلى التقرير الذي نشره سميح في الجريدة / الاتحاد وأعاد نشره في سيرته إنها مجرد منفضة** "[2].

ومن خلال متابعة العلاقة بين روايته ورسائله، يلفت الأسطة النظر إلى رسائل سميح القاسم إلى محمود درويش، وتحديداً رسالة "أخطاء وخطايا"، حيث يقول فيها سميح: " **ولأنني لست روائياً محترفاً فسأقدم في نهاية المطاف شبه أوتوبيوغرافيا تحكي جانباً من تجاربي الشخصية في هذه الحياة التي تشبه تناول ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات يومياً. وعلى غير عادة، أو على غير عادتي فقد بدأت بعنوان هذه المحاولة الجديدة: ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات يومياً** "[3] ويعلق الأسطة على هاتين العلاقتين بقوله: " **وسيكتشف المرء بسهولة أن مأمون هو سميح نفسه، وسيطمئن إلى ما يتوصل إليه، وهكذا تكون "ملعقة سُمّ صغيرة" متممة للسيرة "إنها مجرد منفضة" و"إلى الجحيم أيها الليلك"، أيضا** "[4].

وفي الوقت الذي يبرز فيه الأسطة أكثر من موقف تقاطع بين الرواية والسيرة، حيث يقول: " **إذا ما عقد القارئ العارف بسميح وحياته مقارنة بين الكاتب وبطله، فسيقول إنهما شخص واحد، فهناك خطوط تواز كثيرة بينهما: كتابة الشعر والعمل في الصحيفة والقدوم إلى حيفا من القرية التي تقع على جبل حيدر، والموقف من الأنا والآخر، الآخر الإسرائيلي، بل والاقتراب من الحزب الشيوعي. وإذا ما ربط المرء بين طفولة مأمون وطفولة سميح كما كتب عنها في "إنها مجرد منفضة" فإنه سيعزز ما يذهب إليه. مأمون كاتب صحافي يحمل أفكاراً قومية يسارية تقدمية ويكتب في جريدة الحزب الذي يقترب منه. وكما زار سميح الدول الاشتراكية ودولاً أوروبية، زار مأمون هذه الدول. ما يعني أن مأمون ليس إلا سميح نفسه** "[5]، وفي الوقت الذي

---

[1] ــ الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات المؤلف والرّاوي والبطل وزمن الكتابة***. مرجع سابق.

[2] ــ السابق.

[3] ــ السابق.

[4] ــ السابق.

[5] ــ الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً***. مرجع سابق.

يتناول فيه علاقات الحب التي نسجها مأمون: " **ولم يكتف مأمون بالإفصاح عن علاقة حبه بامرأة واحدة هي اليهودية البولندية (نوريت)، وإنما أتى على علاقات حب مع روسية وأخرى فرنسية** "[1]، فإنه يثير الأسئلة التالية: " **لماذا، إذاً، نشر سميح حكايته، مع أنه نشر سيرته قبل ذلك بعام، وبم اختلفت الحكاية عن السيرة؟ هل بدا سميح، وهو يكتب "ملعقة سم" يحسب للمجتمع وللأقرباء حساباً؟ هل خجل من عياله، فاخترع شخصية مأمون، وما مأمون إلا سميح نفسه؟**"[2] يجيب الأسطة قائلا: " **يبدو أن سميح رأى أنه لم يكتب كل شيء في سيرته، بخاصة فيما يخص الجانب العاطفي – أي علاقته بالنساء، ويبدو أنه رأى أنه لا يستطيع أن يكتب ذلك الجانب في السيرة، لأنه قد يسبب له، كما ذكرت، إحراجات كثيرة مع المحيط، وربما مع ما هو أبعد من المحيط العائلي، في مجتمع عربي ما زال ينظر إلى المناضل على أنه إنسان غير عادي، إنسان فوق الحب ومشاعر الحب. إن الحكاية التي يكون لها بطل اسمه مأمون، لا سميح، تجعله أكثر جرأة في التعبير** "[3].

وإذا كان الجانب العاطفي والعلاقات مع النساء هو الذي دفع سميح القاسم إلى اللجوء للتخفي وراء قناع مأمون في روايته الأخيرة، فما هو سبب ذلك التخفي عند علي الخليلي، وأديب رفيق محمود، سيما وأن رواياتهما تخلو من هذه العلاقات؟

أصدر علي الخليلي الجزء الأول من سيرته الذاتية " بيت النار "[4] بعد صدور روايتيه: المفاتيح تدور في الأقفال، وضوء في النفق الطويل، وبالتزامن مع روايته الثالثة موسيقى الأرغفة. أما عن نقاط التقاطع بين رواياته وسيرته، فإنها أكثر ما تبرز في روايته الأولى، حيث يبدو من خلالها أن محمد حمدان بعجر/ بطل الرواية، هو نفسه علي الخليلي/ كاتب السيرة. وقد أتى على هذه الروابط الدارس عبد الرحمن جعيد، ممثلة بعمله في فرن والده صغيرا، وإحراق والده لكتبه في بيت النار، ومعاناته الفقر، واستشهاد خال والدته، وكرهه لأغنياء المدينة[5]، الأمر الذي نستطيع من خلاله أن نُجنّس " المفاتيح تدور في الأقفال " تحت رواية السيرة الذاتية.

---

[1] ــ الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً***. مرجع سابق.

[2] ــ السابق.

[3] ــ السابق.

[4] ــ الخليلي، علي: **بيت النار**. ط1. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع. 1998م

[5] ــ ينظر: جعيد، عبد الرحمن علي عبد الرحمن: **علي الخليلي أديبا**. ص 178 ــ 180.

وفي الشأن ذاته، أصدر أديب رفيق محمود سيرته الذاتية " **التجربة** "[1]، بعد أكثر من ربع قـــرن من تجرته الروائية الوحيدة " الحصار ". فهل تعد هذه الرواية رواية سيرة؟

سبق وأسلفنا أن هذه الرواية لم تحظ بالتفات نقدي، وكذلك الأمر فيما يخص السيرة. وإذا كانت الثانية تعبر عن تجربة حياة الكاتب، إلا أن الفترة الزمنية (أيام حصار الاحتلال لبلدة عنبتا) التي تناولتها الرواية قد أشار إليها الكاتب في سيرته بشكل مقتضب[2]، مبتعدا عن التكرار: " **وهنا في عنبتا، في مدرستها، وعلى سبيل التلخيص والاختزال: قتلت الحاكمية العسكرية طالبا متوهجا فتح قميصه للرصاص والريح. ومع أن هذه الحادثة الدامية قد غُطِّيت في أحد مؤلفاتي تحـــت عنوان "الحصار"، إلا أنني أشير إليها هنا مجرد إشارة** "[3]. الأمـــر الـــذي يؤكـــد أن المؤلـــف/ السارد/ الشخصية الرئيسة في السيرة هو نفسه في الرواية، هذا ناهيك عـــن إشـــارة الروايـــة والسيرة بأنه كان يعمل معلما في مخيم نور شمس بالقرب من قريته عنبتا، وقت وقوع الحادث[4]. الشأن الذي يدفعنا لإدراج الرواية تحت جنس رواية السيرة الذاتية الوجيزة؛ أي المعبرة عن فترة ما من حياة مؤلفها، إن جاز لنا التعبير.

أما عن سبب لجوء الخليلي وأديب رفيق إلى القناع، وإلى رواية السيرة دون السيرة مباشـــرة، فيبدو أن الأمر لا يخرج عن النسج على منوال السابقين، وأنه لا يذهب، في الوقت نفسه، بعيدا عن مقولة ميشال بوتور؛ بأن الروائي " **يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصـــته، ويحلم من خلالها بنفسه** "[5]. حيث إن الثالوث المحرم لم يخترق جداره في كلتا الروايتين، فليس فليس فيهما من السياسة ما هو أقوى من أقوال الصحافة المباشرة، ولا مساس لدين، أو جـــنس يعاب صاحبه به.

---

[1] ـــ محمود، أديب رفيق: **التجربة**. عنبتا: خاص عن المؤلف. 2009م.

[2] ـــ السابق. ص 175، 176.

[3] ـــ السابق. ص 176.

[4] ـــ ينظر: السابق. ص 135. و محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 8.

[5] ـــ بوتور، ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**. ص 64.

4: 1: 2: 2 روايات كتبها الشعراء الروائيون دون كتابة سيرهم الذاتية

تشير الدراسة الإحصائية في الفصل الثاني أن معظم الشعراء الروائيين قد انحسرت كتابتهم السردية في الروايات دون السير، واستنادا إلى الفصل الثالث، ومعايير اختيار بعض الشعراء الروائيين دون غيرهم، فإن الروايات التي سيتم الوقوف عليها، في هذه المسألة، ستكون للشعراء التالية أسماؤهم: أسعد الأسعد، وزكريا محمد، وغسان زقطان، وخضر محجز، وخالد درويش.

تقسم الروايات السابقة، من حيث استنادها على السيرة الذاتية، إلى نوعين:

4: 1: 2: 2: 1 روايات مقاربة للسيرة الذاتية " رواية السيرة "

بناء على الكشف الذي قدمه الفصل الثالث، واستنادا إلى التجارب والشخوص التي اتكأت عليها الروايات، واعتمادا على النصوص المحيطة، والمقابلات التي أجريت مع الشعراء الروائيين، وتصريحاتهم حول رواياتهم، والتلقي النقدي لها، وانطلاقا من مدى تطابق شخصية (المؤلف الضمني/ السارد/ البطل) مع شخصية المؤلف الحقيقي، ومدى تطابق عنصر الحقائق فيها مع السيرة الذاتية، فإن الدراسة ستقف على المؤشرات التالية:

كتب أسعد الأسعد ثلاثيته " ليل البنفسج، عُري الذاكرة، بطعم الجمر " متكئا على شخصية البطل " زيد "، متخذا منها قناعا له ولسيرته، فأسعد الأسعد وزيد كلاهما لاجئ من بيت محسير، وكلاهما خاض تجربة النضال والسجن، ثم إن أسعد الأسعد نفسه يشير إلى هذا الاتكاء في إجابته عن السؤال السادس الموجه إليهم[1]. الأمر الذي يؤكد أن زيدا هو نفسه أسعد الأسعد مع إضافة بعض التخييل إلى العمل السردي.

وكتب خضر محجز ثلاثيته " قفص لكل الطيور، واقتلوني ومالكا، وعين اسفينه " متكئا على شخصية البطل " صابر "، متخذا منها قناعا له ولسيرته، فخضر محجز وصابر كلاهما من غزة، وكانا ينتميان إلى تنظيم حماس، وقد اعتقلا غير مرة في سجون الاحتلال الإسرائيلي، وكلاهما أبعد إلى عين اسفينه، وكلاهما هجر التنظيم بعد تجربة الإبعاد. وعلى الرغم من نفي محجز، في بداية روايته عين اسفينه، أن صابرا هو خضر ذاته، وعلى الرغم من إماتته لصابر في نهاية هذه الرواية، إلا أن تلك التجارب المعبر عنها في الروايات الثلاث، وطبيعة مواقف محجز المنشورة على الفيس بوك، تقدم دليلا دامغا بأن صابرا هو نفسه خضر محجز.

[1] ـــ ينظر: الملحق رقم (5). ص 309.

وكتب زكريا محمد روايته " عصا الراعي "، وتكفي الإشارة إلى عودته مع العائدين بعد أوسلو، وعمله في وزارة الثقافة، وكتاباته في الصحافة، وسكنه رام الله، وأن أهله يقطنون في قرية قريبة من سهل دير بلوط (الزاوية)، يكفي كل ذلك ليشكل دليلا على أن زكريا هو نفسه الشخصية الرئيسة في نصه، مع إضافة بعض التخييل والملمس الأسطوري على نصه.

وكتب غسان زقطان روايته " عربة قديمة بستائر "، وتكفي صورة والدته على صفحة الغلاف، والمشار إليها، وإلى حلم عودتها، وإلى قريتها السليبة، وإلى سكة قطار ذاكرتها، لتدلل أن زقطان حاضر في هذه الرواية حضور الشخصية الرئيسة فيها.

وكتب خالد درويش روايته الوحيدة " موت المتعبد الصغير "، وتكفي الإشارة إلى اسمه الصريح داخل الرواية[1]، وترعرعه في مخيم النيرب، لتدلل أن تجربة ذلك المتعبد ما هي إلا تجربة خالد درويش نفسه.

4: 1: 2: 2: 2 روايات بعيدة عن السيرة الذاتية

لا يقصد بالبعد في هذه الروايات أن لا علاقة لها بالمؤلف، فحضوره في تضاريس الرواية أمر مفروغ منه، ففيها يحرك أفكاره، ويفرّغ تداعياته النفسية، ويستحضر ماضيه، ويداعب حاضره، ويستشرف مستقبل عوالمه، وتتجلى تجاربه. ولكن المقصود هنا أن الشخصية الرئيسة في الرواية لا تنطبق والمؤلف بشكل مباشر، أو غير مباشر مع بعض التخييل السردي.

فقد كتب أسعد الأسعد نصيه: " غياب " و " هناك في سمرقند "، ولم تكن شخصيته حاضرة مباشرة فيهما، إلا أن تجربته الحياتية كانت دامغة الحضور؛ ففي نصه الأول عبر الأسعد عن تجربة الانتفاضة الثانية، التي عايش تفاصيلها، متكئا على تجربة الصحفية " ليلى "، وفي نصه الثاني عبر عن طبيعة الحياة في بلاد (ستان) عبر تجربته سفيرا في أوزباكستان متكئا على شخصية العراقي مالك.

وكذلك الأمر في نصي " وصف الماضي " لزقطان، و" العين المعتمة " لزكريا محمد، حيث وصف كلاهما ماضي الحياة في فلسطين، في أربعينيات وخمسينيات القرن المنصرم، والزمن الروائي فيهما يتوافق مع الزمن الحقيقي لنشأتهما، وإن ذهب الأول إلى الواقعي والثاني إلى الأسطوري، إلا أن تجربة البحث عن الوطن السليب عند الأول، والعمق الثقافي الأسطوري عند الثاني تجعلهما حاضرين في نصيهما، وإن بقيا كشخصين فاعلين فيهما على الهامش.

---

[1] ــ ينظر: درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص 82.

4: 1: 3 النوفيلا

لم تقتصر مرونة الرواية على التداخل بين شقي الأدب؛ الشعر والنثر، وما نتج عنهما من أنواع أشرنا إليها في الفصل الأول، ولم تنحصر العلاقات السردية في ولادة الرواية السير ذاتية، التي تحدثنا عنها في المبحث السابق، بل إن ذلك التداخل السردي قد أنتج نوعا هجينا آخـر، أطلـق عليه مصطلح النوفيلا. فما هي النوفيلا؟ وعن أي تداخل سردي نتجت؟ وما هو مدى اقتـراب الأعمال الروائية للشعراء الروائيين، موضوع الدراسة، منها؟

يدرس محمد عُبيد الله في كتابه " بنية الرواية القصيرة " الفروق بين القصة والرواية، ويتكـئ على دراسات غربية، مثل: مقالة جراهام جود " ملاحظات على النوفيلا "، هيلاري كليبـاترك " الرواية المصرية من زينب إلى سنة 1980 "، ماري دويل سبرنجر؛ وكتاب خيـري دومـة " تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية ــ النوفيلا: ضغط المادة المتّسعة "، ويتوصل إلـى التالي[1]:

يرى عُبيد الله أن الأدب يقسم إلى: شعر، ونثر، وسرد. والشعر معروفة خصائصه، وما يندرج تحته، أما النثر فقد خصه فيما هو غير قصصي، كالخطبة والرسالة وسجع الكهان والتوقيعات، في حين أنه أدرج تحت السرد كل ما له علاقة بالظاهرة القصصية، نحـو أسـاطير الأولـين والخُرافة والمقامة قديما، والقصة والرواية، وما يقع بينهما حديثا.والنوفيلا أو الرواية القصـيرة هي ذلك النوع السردي الذي يقع في منطقة وسطى بين تخوم القصة القصيرة والرواية.

ويرى أن الدراسات النظرية والتطبيقية قد سلطت الضوء على طرفي السرد؛ القصة والروايـة، الأمر الذي أسهم في إيضاح خصائصهما، وسهّل التعامل مع نماذجهما، في حـين أن النـوفيلا ظلّت، حتى اليوم، نوعا غير معترف به إلا في حدود ضيقة، لذلك فإنه ما زال مجهـولا عنـد جمهور القرّاء والنقاد والكتاب والناشرين، وبقيت الأعمال السردية العربية التي تنتمي فعليا لنوع النوفيلا تُلحق بالرواية أو بالقصة القصيرة، وقلّما تنال تصنيفا مستقلا يسمح بقراءتها ضمن نوع سردي ثالث يمتلك عناصر كافية لإثبات هويته وخصوصيته، الشأن الذي أوقعها فـي التباسـي النوع والتسمية؛ فعدم حسم النقاش في أصل هذا النوع: أهو متفرع من القصة القصيرة؟ أم مـن الرواية؟ أم هو نوع مهجّن نشأ من اجتماع عناصر روائية وأخرى قصصية؟ قد ارتبط به التباس وتعدد في التسميات التي تشير إليه، على نحو: رواية قصيرة، قصة طويلـة، قصـة قصـيرة طويلة، أقصوصة.

---

[1] -ينظر: عُبيد الله، محمد: **بنية الرواية القصيرة**. ص 30 - 33.

ويخلص إلى أن هناك مصطلحات وتسميات كثيرة سبقت استقرار مصطلح (Novella)، فقد استخدمت الإنجليزية مصطلحي Tale وStory للدلالة على النوع الأقصر من الرواية دون التمييز بين القصة القصيرة والرواية القصيرة، حيث يمتد طول هذا النوع من الأعمال من خمس صفحات إلى مائة صفحة أو يزيد. وبعد ذلك أشاعت المجلات مصطلح Short Story للدلالة على النوع الأقصر والأشد إيجازا، أما النوع المتوسط فصار يوصف أو يسمّى بأسماء مثل: (Long Short Story وLong Story وShort Novel) أي أن الإنجليزية قد ركّزت على مسألة الطول في التصنيف الأجناسي السردي، وليس على الخصائص النوعية أو المعايير الداخلية، وهو الأمر ذاته الذي ركّزت عليه الترجمات العربية، الشأن الذي أدى إلى الخلط، وعدم الوضوح.

ويوضح تسميات المصطلحات الثلاث في التصنيفات الأوروبية، حيث أن (الأول يقابل النوع الأقصر، والثاني النوع المتوسط، والثالث النوع الأطول):

ـ في الإسبانية: Novela, Novela, Cuento

ـ في الإيطالية: Romanzo, Novella, Raconto

ـ في الفرنسية: Roman, Nouvella, Conte

ـ في الألمانية: Kurzgeschichte, Novelle, Roman

وإذا كان إيراد هذه التسميات يوضح مدى التباين في تحديد المصطلح، فإن الذي يعني دراستنا هو الوقوف على أهم الخصائص التي يتسم بها نوع النوفيلا.

ويخلص محمد عُبيد الله إلى أن مسألة الحجم هي مؤشر خارجي مساند يصعب إغفاله، على أن يستند بملاحظات واستخلاصات مستمدة من منطق العمل أو النص نفسه، والمألوف في المسألة الكمية أن تزيد الرواية القصيرة عن الحجم النمطي للقصة وتقل عن حجم الرواية، ولكنها تتجاوز هذا المؤشر الكمي إلى بينية في مستوى البناء الفنّي والتقنيات السردية وطريقة التعامل مع العناصر المكونة للعمل السردي، كالتركيز على شخصية واحدة أو على حدث محدد، والميل إلى تقديم لحظات مهمة أكثر من التفاصيل المفرطة وومضات من الفكر أكثر من التحليل المكثف.

ولكنه يرى، في المقام ذاته، أن أمر تمييزها وتفريدها بخصائص فارقة أمر صعب عزيز المنال، ويضرب مثالا على العلامة الخارجية (الحجم) كمؤشر أولي كاشف عن جنس العمل، فمثلا:

طول حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين ربما يقود إلى الاعتقاد بأنها قصة طويلة. لكن بحسب المعايير الداخلية فإنه يجب أن ينظر إليها على أنها رواية، وإن تكن غير ناضجة تماما.

ويخلص إلى أن هناك من يرى أن النوفيلا أقرب إلى القصة القصيرة، وأنها شكل فرعي منها، وأن السمات العامة لهذا النوع تتلخص في حادثة واحدة، وموقف واحد، وصراع واحد. أنها ترتكز على حادث مفرد، ولا بد أن يكون في الحادث نقطة تحول، حتى أن النهاية لتدهشنا مع أنها ربما تكون محصلة منطقية ويربطها بالرواية اتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبي، وتسيطر على بنيتها الصيغة التراجيدية التي تتجلى في صورة بطل تراجيدي يندفع بقوة إلى نهايته المأساوية.

إن مسألة بينية النوفيلا، وخلاف تحديد انجذابها نحو تخوم قطبي العمل السردي، قد تمثلت في التراتب التالي:

قصة قصيرة ــ قصة طويلة...(نوفيلا)... رواية قصيرة ــ رواية

أي أن النوفيلا يتجاذبها نوعان بينيان؛ الأول (القصة الطويلة) ينتمي إلى القصة، والثاني (الرواية القصيرة) ينتمي إلى الرواية، الأمر الذي أدى، في كثير من الأحيان، إلى الخلط في تحديد الجنس الذي ينتمي إليه النص البيني، وهو ما سنقف عليه في الروايات موضوع الدراسة.

ولعل مرد الخلاف في الآراء السابقة وغيرها يعود إلى النقطة التي ينطلق منها الناقد، فهناك من ينطلق في تحديد البينية من الديكاميرون لبوكاتشيو[1]، فيقرب النوفيلا من تخوم الرواية، ليتناسب معها مسمى (الرواية القصيرة)، وهناك من ينطلق في تحديد تلك البينية من قصص موباسان[2]، فيقرب النوفيلا من تخوم القصة القصيرة، فيتناسب معها مسمى (القصة الطويلة).

إن التقارب بين خصائص القصة الطويلة والرواية القصيرة، بل التداخل بينهما، على نحو التركيز على شخصية واحدة أو حدث واحد وصراع واحد، والسرعة في عرض الوقائع بعيدا عن المغالاة في الوصف، إضافة إلى قصر الزمن، قد جعل الكثير من النقاد أقرب إلى الخلط منه إلى التحديد الأجناسي للعمل السردي البيني، الأمر الذي ستقف عليه الدراسة في تناول الأعمال السردية للشعراء الروائيين.

---

[1] ــ تعد الديكاميرون للإيطالي جيوفاني بوكاتشيو نقطة البداية في نوع النوفيلا (الرواية القصيرة)، وقد ظهرت بين عامي 1350 ــ 1353. وهي عبارة عن مائة عمل سردي استخدم المؤلف (Novella) وصفا لها. ينظر: السابق. ص 33.

[2] ــ موباسان هو صاحب الشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة، حتى أنها وصفت به، فأطلق على الشكل الذي رسخه في قصصه القصة الموباسانية، وقصصه تتراوح بين (4 ــ 15) صفحة، وقد اعتبر ما يزيد على العشرين صفحة قصة طويلة. ينظر: السابق. ص 38.

4: 1: 4 روايات الشعراء الروائيين والنوفيلا

ستعمد الدراسة لمعالجة اقتراب الأعمال السردية للشعراء الروائيين من النوفيلا وفق المؤشرات الأربعة التالية:

ــ المؤشر الأول: الحجم/ عدد الصفحات

يغلب على النصوص السردية، موضوع الدراسة، قصر الحجم؛ فنصوص سميح القاسم الثلاثة لا يكاد يتجاوز عدد صفحات الواحد منها المائة صفحة، وهو ما ينسحب على بقية نصوص الشعراء الروائيين مع بعض الزيادة في عدد الصفحات. وإذا ما اعتمدنا الحجم كمؤشر مساند، فإنه يمكننا، وقبل الدخول إلى بنية النصوص، إطلاق تسمية نوفيلا عليها، والابتعاد عن تسميتها روايات، وذلك لما تتصف به الرواية، كمؤشر خارجي، من كبر حجمها، وكثرة عدد صفحاتها.

ــ المؤشر الثاني: الأسماء التي أطلقها الشعراء الروائيون أنفسهم عليها

باستثناء سميح القاسم الذي أطلق على أعماله الثلاثة اسم حكايات أوتوبيوغرافية، فقد أطلق الشعراء الروائيون على نصوصهم اسم روايات، دون دراية بالفارق بين الأجناس القصصية، وما يدلل على ذلك هو إجاباتهم عن السؤال الخامس الذي وجه إليهم، حيث كانت إجابة معظمهم أن أعمالهم تقترب من القصة الطويلة، مخالفين بذلك ما كتبوه هم أو ناشروهم على طبعات نصوصهم. فإذا كان هذا رأيهم، فهل يتوافق رأي النقاد والدارسين مع تسمية هذه النصوص بأنها روايات؟ أم أن لهم رأيا آخر؟

ــ المؤشر الثالث: الأسماء التي أطلقها النقاد والدارسون عليها

تنوعت تسميات النقاد والدارسين للروايات، موضوع الدراسة، فروايات سميح القاسم، على سبيل المثال لا الحصر، وهي الأكثر تناولا على الصعيد النقدي، خاصة نصيه السرديين الأولين، قد طالتها تسميات الخط السردي جميعه؛ فسميح القاسم نفسه ينفي عنها صفة الرواية، ويدرجها في باب الحكاية " **لا يدعي سميح أنه يكتب رواية، وإن درس الدارسون "الصورة الأخيرة.." على أنها رواية أو قصة طويلة. في "إلى الجحيم" و"ملعقة سم" يحدد الشاعر الجنس الأدبي: "حكاية أوتوبيوغرافية** "[1]. وهو ما ذهب إليه الأسطة في المقال نفسه " **عن منشورات "دار الحقيقة" في كفر ياسيف، صدر في العام 2011 "حكاية أوتوبيوغرافية" للشاعر سميح القاسم، وليست هذه هي حكاية سميح القاسم الأولى الأوتوبيوغرافية، فقد سبق أن أصدر في آب 1977 عن**

---

[1] ــ الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا***. مرجع سابق.

منشورات صلاح الدين في القدس حكاية أوتوبيوغرافية عنوانها "إلى الجحيم أيها الليلك"، ولما استقبلها النقاد استقبالاً حسناً، عاود الكرّة وكتب قصته الطويلة الصورة الأخير في الألبوم "[1]. فسميح، حسب الأسطة، حدد أعماله بأنها حكايات أوتوبيوغرافية، والأسطة يرى أن عمليه الأول والثالث حكايتان أوتوبيوغرافيتان، والأوسط قصة طويلة، والدارسون تراوح تناولهم لهذا العمل بين رواية وقصة طويلة.

وفي مقال آخر للأسطة، يرى أن أعمال سميح القاسم الثلاثة حكايات أوتوبيوغرافية، ويقاربها في الوقت نفسه من القصة الطويلة: " **وقد تنوّعت الأجناس الأدبية التي كتب فيها من مسرحية،....، إلى حكايات أوتوبيوغرافية أو ما يشبه القصة الطويلة "[2]**.

وفي تناول نبيه القاسم لنص "إلى الجحيم أيها الليلك" لا يلجأ إلى أيّ تحديد، بل يترك باب التجنيس مفتوحا على مصراعيه: " **وخرجت قصة أو سيرة أو حكاية (سمها كما تشاء) سميح القاسم إلى الجحيم أيها الليلك "[3]**. وهو ما ذهب إليه أيضا حنا إبراهيم: " **بعد قراءتي لكتيب سميح القاسم الأخير إلى الجحيم... "[4]**. ثم أن أنطوان شلحت يطلق على عمل القاسم الأول قصة طويلة، أما عمله الثاني فيسميه مرة قصة طويلة، ومرة أخرى رواية[5]. ويطلق كل من ميسون الغلاييني وسعد فتحي النمر على " إلى الجحيم... " اسم قصة دون تحديد لنوعها؛ أهي قصيرة أم طويلة[6]. إلا أن بسام حجار يحددها في الكتاب نفسه بأنها قصة طويلة[7]. في حين أن وليد أبو بكر يخرج إلى تسمية عمليه الأولين روايتين: " **كتب عددا من المسرحيات، كما كتب روايتين هامتين، هما: إلى الجحيم... و الصورة الأخيرة... "[8]**. وهو ما ذهب إليه زكي العيلة: " **من خلال رواية (الصورة الأخيرة...) نتعرف على الجنرال والد روتي "[9]**. وترى صبحية زعرب

---

[1] ــ الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا***.مرجع سابق.

[2] ــ الأسطة، عادل: ***سميح القاسم: ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات المؤلف والرّاوي والبطل وزمن الكتابة***. *مرجع سابق*.

[3] ــ القاسم، نبيه: **دراسات في القصة المحلية ــ "إلى الجحيم أيها الليلك والرؤية الثورية الإنسانية"**. ص 57.

[4] ــ إبراهيم، حنا: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم. مج7. " سميح القاسم في دائرة النقد"**. ص 193.

[5] ــ ينظر: شلحت، أنطوان: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم. مج7. " سميح القاسم في دائرة النقد"**. ص 207.

[6] ــ ينظر: الغلاييني، ميسون، والنمر، سعد فتحي: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم. مج7. " سميح القاسم في دائرة النقد"**. ص 283، 286.

[7] ــ ينظر: حجار، بسام. **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم. مج7. " سميح القاسم في دائرة النقد"**. ص 301.

[8] ــ أبو بكر، وليد: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم. مج7. " سميح القاسم في دائرة النقد"**.. ص 307/ 308.

[9] ــ العيلة، زكي: **صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد عام 1967** م. ص 67.

أن عمل القاسم الأول رواية: " **ولعل رواية (إلى الجحيم أيها الليلك) للكاتب سميح القاسم من أكثر الروايات الفلسطينية تصويرا لذلك** "[1]. وهو أيضا ما ذهب إليه عادل الأسطة[2].

وإذا كانت الدراسة قد اقتصر تمثيلها لهذه المسألة على نصوص سميح القاسم، فإن تعريجا على ما كتبه عادل الأسطة عن هذه الإشكالية في تناوله لنص زكريا محمد "العين المعتمة" يزيد الأمر توضيحا:

" **أشير ابتداء إلى إشكالية واضحة يقع فيها نقاد الأدب الفلسطينيون، وهم يدرسون النصوص القصصية، تتمثل في أنهم لم يعتمدوا المعايير المتفق عليها في التمييز بين الأشكال القصصية. إنهم لا يميزون بين الرواية (Roman) والقصة الطويلة (Novel) والقصة القصيرة (Short Story) والقصة القصيرة جدا (Short Short Story) والأقصوصة (Sketch).**

وليس الحجم وحده هو الذي يجعل الدارس يخرج العين المعتمة من جنس الرواية وإدراجها تحت جنس القصة الطويلة (Novel)، والأخيرة كتبت على صفحات الغلاف الداخلية، إذ يستطيع الدارس إن يعتمد عناصر أخرى مثل كثافة الشخصيات وغناها وتعدد الأحداث وتنوعها، واتساع الزمن الروائي وامتداده بغض النظر عن زمن السرد الذي لا يتجاوز في بعض الروايات تسع ساعات أو أربعا وعشرين ساعة "[3].

وإذا كنا قد أطلنا في النص المنقول عن الأسطة؛ فذلك لأهميته في هذه المسألة، ولأنه يشكل مدخلا للمؤشر الآتي:

ـــ المؤشر الرابع: بنيتها الداخلية

بناء على الدراسة النظرية السابقة، وانطلاقا من رأي الأسطة، واستنادا إلى الفصل الثالث من هذه الدراسة، فإن محاولة الغوص في البنية السردية لنصوص الشعراء الروائيين، لتمييز الجنس السردي الذي تنتمي إليه: أهو رواية أم نوفيلا أم غير ذلك، سيحتم علينا الوقوف على الأحداث التي ركزت عليها، ومدى إخبارها عن شخصياتها، ومدى اتساع أزمانها، الأمر الذي يفرض تداخلا مع طرائق السرد في تلك الأعمال. وعليه، وتحاشيا للتكرار فإن الدراسة ستعالج هذه المسألة من خلال المبحث التالي في هذا الفصل.

---

[1] ـــ زعرب، صبحية عودة: **الشخصية اليهودية الإسرائيلية في الخطاب الروائي الفلسطيني (1967 ـــ 1997م)**. ط1. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. 2005م. ص 274.

[2] ـــ الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. هامش رقم (1). ص 9.

[3] ـــ السابق. ص 113.

4: 2 المبحث الثاني: طرائق السرد وشعرية اللغة في روايات الشعراء الروائيين

توطئة:

تسعى الدراسة في هذا المبحث، الذي يعد أساسا في المعمار الفني للروايات، موضوع الدراسة، إلى البحث عن الخصائص النوعية التي تميز هذه الروايات، وذلك انطلاقا من تميزها النابع بدءا من أن كاتبيها هم شعراء في الأصل لا سرديين، بحيث ينتج عن ذلك افتراض مسبق؛ بأن اللغة الشعرية الكامنة، كرصيد معجمي، لدى هؤلاء الشعراء، لا بد لها أن تتجلى في أعمالهم الروائية.

ولما كانت اللغة هي المسعى النهائي لهذه الدراسة، ولما كان الحديث عنها يراصف السرد وتقنياته، إذ لا يمكن تناولها في فراغ؛ فقد ارتأى الباحث الكشف عنها من خلال مدى انبعاثها داخل عوالمه: من عناوين وعتبات ورواة وسرد ووصف وحوار وشخوص وأزمنة وأمكنة.

قبل الولوج إلى الدراسة التطبيقية للكشف عن لغة روايات الشعراء الروائيين، لا بد من تحديد ماهية اللغة الشعرية التي يسعى البحث إلى إثبات وجودها في هذه الروايات. وتأسيسا على جهود الباحثين، ستتكئ الدراسة على بعض الآراء في شعرية الرواية، وذلك كإطار مرجعي في النظرية.

تلخص ريم العيساوي[1] الدراسات الغربية لظاهرة الشعرية الروائية وتضعها في مسارات أربعة:

- "مسار تاريخي لمراحل الرواية الحديثة، يمثله (**ألبريس ريني ماري**).
- مسار نوعي في علاقة الشعر والرواية أوجه الاختلاف والائتلاف يمثله (**هنري بوناي**).
- مسار تشاؤمي باعتبار تحول الرواية من الواقعية إلى الغنائية يعد دلالة واضحة على أزمة الرواية وهذا المسار يمثله (**ميشال ريمون**).
- مسار فني في سبر خصائص الرواية الشعرية بنية وأسلوبا، يمثله (**جون إيف تادييه**)". وما يهم الدراسة في هذا الإطار هو المسار الرابع.

وتنطلق العيساوي في تجذيرها للغة الشعرية في الرواية من آراء الكاتب الفرنسي (**تادييه**) في كتابه " **القصة الشعرية** "، حيث يرى أن كل رواية هي بقدر ما قصيدة، وكل قصيدة هي في بعض الدرجات قصة، وذلك انطلاقا من أن الرواية تعد، لمرونتها، أكثر الفنون انفتاحا على بقية

---

[1] ــ العيساوي، ريم: **مفهوم الشعرية في النص الروائي**. منتديات اتحاد الكُتاب والمثقفين العرب. 18. 7. 2010م.
http://alexandrie.yoo7.com/t271-topic

الأجناس، فهي تستلهم الشعري وتدخله في نسيجها، فيضفي عليه عذوبة وجمالا، مثلما يضفيه السرد على القصيدة فيكسبها عمقا وطرافة.

وتشير العيساوي إلى رأي تادييه في حديثه عن العلاقة التواصلية بين القصيدة والرواية، حيث **يرى** أن القصة الشعرية غير المنظومة شكل قصصي يستعير من الشعر وسائله وأطره إلى حد أنّ تحليل هذا الشكل يحتم آليات تحليل الرواية والشعر. والقصة الشعرية تحتفظ بالجانب القصصي من الرواية بما في ذلك الشخصيات المحركة للأحداث في مكان ما وفي زمن ما، وفي الوقت نفسه تستدعي آليات الشعر.

وتطرح العيساوي الأسئلة التالية:

ـ **كيف تبنى العلاقة الجدلية بين الشعري والسردي؟**

ـ و**كيف تتجلى مظاهر الشعرية في النص الروائي؟**

تتكئ العيساوي في إجابتها عن هذين السؤالين على رأي تادييه، حيث يرى، في وصفه لأسلوب اللغة الشعرية في الرواية أن المرء لا يدرك أنّ قصة من القصص توسم بميسم الشعر، إلا إذا انطلق من دراسة اللغة، فلا مفهوم الشخصيات ولا مفهوم الزمان أو المكان ولا مفهوم بنية القصة تعد شروطا كافية لذلك، أما التكثيف والإيقاع الموسيقي والصور فلا تغيب أبدا، فهي تصل إلى حد خلق الانطباع بأنك تقبل على هذه القصص وكأنما تقرأ قصائد نثرية طويلة.

وفي دراسة لعبد الرحمن تبرماسين حول مفهوم اللغة الشعرية يطرح الآراء التالية[1]:

يرى جون كوين في كتابه " بناء لغة الشعر " أن اللغة الشعرية تمثل الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة، وأن أي انزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني كل ما هو ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة. ويرى تودوروف في كتابه " الشعرية " أن شعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر ومشاكسته عن طبائعه، واتكائه على تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي. في حين أن رومان ياكبسون في كتابه " قضايا الشعرية " يوجز القول في اللغة الشعرية بأنها تلك اللغة التي تجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا.

---

[1] ـ تبرماسين، عبد الرحمن: **مفهوم اللغة الشعرية.** " مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر. 2009م."
www.univ-biskra.dz/lab/Labreception/images/.../dakiret_el-jassed.pdf

ويعرض تبرماسين إلى رأي أدونيس في الفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح؛ فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي، بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معان أخرى لم تتعود الغوص فيها، وهي التي تجعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله.

ويرى تبرماسين أن النقد نادى قديما بانفصال الشعر عن النثر، ولكن، وبسبب تداخل الأجناس الأدبية، فقد صارت الحدود التي تفصل بينهما قلقة مراوغة، أو هي كما يرى ياكبسون أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين، بل إن عبد الملك مرتاض في كتابه " النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين " يرى أن غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر من حضورها. وعليه، يمكن للنثر أن يرتقي إلى مصاف الشعر ويحلق في أجوائه، في حالة تمرده على طبيعته وخروجه على أعرافه، أو الارتفاع بمكوناته النثرية؛ لأن الشعر كما يقول ملارميه نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب.

والمقصود بالأسلوب هنا، كما يرى تبرماسين، هو جملة الوسائل المستعملة في العمل الأدبي، أو هو مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى. وبالتالي، فإن تجسيد اللغة الشعرية في الرواية يكمن في تنمية متنها الحكائي، بحيث لا تكتفي بخصالها النثرية وتقنياتها الروائية فحسب، بل تلجأ إلى اقتراض بعض خصائص الشعر التي تعلي من تأثيرها وثرائها، وهو الذي يدفع بالرواية باتجاه تعريفها بأنها قصيدة القصائد.

وعليه، فإن هذا المفهوم للغة الشعرية هو الذي ستعتمده الدراسة، حيث ستسعى إلى تبيان عناصر اللغة الشعرية المفترضة في روايات الشعراء الروائيين، وذلك من خلال التقنيات الروائية المستخدمة فيها.

وقد اعتادت الدراسات التطبيقية تقسيم النصوص الروائية إلى جزئين: النص الموازي (العتبات)، والنص الداخلي (المتن الحكائي) للرواية.

وقد قسّم جميل حمداوي النص الموازي، وفقا لـــ **(جينيت)** في كتابه " **عتبات** " إلى:

1ــ النص الموازي الخارجي (النص الفوقي): وهو كل نص يكون بينه وبين الكتاب (الرواية هنا) بعد فضائي، وفي أحيان كثيرة بعد زماني أيضا. ويحمل صبغة إعلامية مثل: الاستجوابات، والمذكرات، والشهادات، والإعلانات[1].

---

[1] ــ وقد تم تناول هذا القسم في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

2ـ النص الموازي الداخلي (النص المحيط): وهو ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة، ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش[1].

وستكتفي الدراسة، في هذا المبحث، بتناول عناوين الروايات من بين النصوص الموازية الداخلية، كما ستقتصر الدراسة على تناول السرد والوصف والحوار بوصفها أبرز التقنيات التي تتعلق بمتن الرواية.

4: 2: 1 شعرية العناوين في روايات الشعراء الروائيين

العنوان هو "**عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد تجاري/ إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى** "[2]. وعليه فقد حصر جينيت وظائف العنوان في أربع، وهي: التعيينية، والوصفية، والإيحائية، والإغرائية[3].

4: 2: 1: 1 تقنيات توظيف العناوين

وفيما يتعلق بعناوين الروايات، موضوع الدراسة، فقد تحققت فيها جميعها الوظيفة التعيينية (التسموية)، **وهي الوظيفة التي تعين اسم الكتاب وتعرّف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس** "[4]، في حين أن الوظائف الأخرى قد تباين تحققها من رواية لأخرى.
فالوظيفة الوصفية، وهي " **الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص** "[5]. وهذه الوظيفة قد تناولها الباحث فرج مالكي، وقد قاسها على مجمل الروايات الفلسطينية حتى عام 2002م، والتي تراوح (400) رواية، وقد جاء تناوله لها تحت عناوين شتى، بعيدا عن تسمية جينيت لها.
أما الذي يهمنا في بحثه العميق هذا، فهو أن نراكم عليه، وأن نقيس به مدى تحقق العام في الخاص، أي؛ أن نقيس مدى تحقق النتائج التي توصل إليها على مجمل الروايات الفلسطينية في الروايات التي كتبها الشعراء الروائيون، موضوع دراستنا.

---

[1] ــ ينظر: حمداوي، جميل: ***لماذا النص الموازي***. مرجع سابق.

[2] ــ بلعابد، عبد الحق: **عتبات (ج. جينيت من النصّ إلى المناص)**. ط1.تقديم: سعيد يقطين. الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف. 2008م. ص 71.

[3] ــ ينظر: السابق. ص 86 ــ 89.

[4] ــ السابق. ص 86.

[5] ــ بلعابد، عبد الحق: **عتبات (ج. جينيت من النصّ إلى المناص)**. ص 87.

وقد جاء تناوله لهذه الوظيفة تحت العنوان التالي:

الظواهر الاجتماعية والنفسية في الرواية الفلسطينية.

وخلص فيه إلى شيوع الأمور التالية في العنوان الروائي الفلسطيني[1]:
أ ــ هيمنة الزمن الأسود وألفاظ الألم.
ب ــ ظاهرة عناوين الرحيل والتشرد.
ج ــ كثافة حضور المكان في العنوان الفلسطيني.
د ــ ظاهرة عناوين الحصار والإغلاق.
ه ــ الميل لإبراز الهوية الوطنية.
و ــ ظاهرة عناوين البحث والاختفاء.

وبالنظر إلى عناوين الروايات، موضوع الدراسة، نجد ما يلي:
أن النقطة (أ) قد اشتملت على عناوين الروايات التالية: **(بطعم الجمر، عُري الذاكرة، موت المتعبد الصغير، اقتلوني ومالكا، العين المعتمة، إلى الجحيم أيها الليلك، ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا).**
وأن النقطة **(د)** قد اشتملت على عناوين الروايات التالية: **(الحصار، قفص لكل الطيور، المفاتيح تدور في الأقفال).**
وأن النقطتين **(ب)** و **(و)** قد تقاطعتا في عنوان رواية **(غياب).**
في حين أن النقطتين المتعلقتين بإبراز الهوية الوطنية، والمكان الفلسطيني لم تبرزا في عناوين هذه الروايات.
أما بقية عناوين الروايات فلم تدخل ضمن هذا التصنيف، حيث يمكن تصنيفها وفق ما يلي:

1 ــ بروز ظاهرة التفاؤل في المستقبل، وقد جاءت إما بصورة مباشرة، نحو: **(ضوء في النفق الطويل، موسيقى الأرغفة)**، أو غير مباشرة، نحو: **(ليل البنفسج)**، حيث انبعاث الجمال والرائحة الزكية من البنفسج رغم الليل وحلكته. **و (عصا الراعي)**، حيث أن ظهور هذا النبات يكون في الربيع، فهو يحمل في طياته أسطورة البعث والتجدد التموزية.

والملاحظ أن هذه العناوين، والعناوين السابقة قد جاءت من حيث الوظيفة الوصفية المضمونية

---

[1] ــ ينظر: مالكي، فرج: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية ــ دراسة في النص الموازي ــ** (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2003م.ص 61 ــ 64.

والإخبارية ــ حسب جينيت ــ[1] مخبرة عن النص، مفصحة عن موضوعه، بصرف النظر عن مدى مطابقتها لجوهر النص في الحقيقة.

2 ــ أما بقية العناوين، فقد جاءت مبهمة، لا تخبر بذاتها، دون قراءة الرواية، عن شيء، وتشمل: (**هناك في سمرقند، عين اسفينه، الصورة الأخيرة في الألبوم، وصف الماضي، عربة قديمة بستائر**).

وبناء على التصنيفات السابقة، يبرز السؤالان اللذان يتعلقان بموضوع الرسالة بشكل مباشر، وهما:

- **هل حققت الوظيفة الوصفية نوعا من الشعرية في عناوين روايات الشعراء الروائيين؟**
- **وهل هناك ما يميز، من حيث الشعرية الوصفية، هذه العناوين عن عناوين روايات السرديين؟**

لقد اتكأت عناوين الروايات على جانب الشعور، نحو: الحزن، والألم، والأمل. وهي مسائل حسية تتعلق بالشعر[2]، الأمر الذي عمق الشعرية فيها، ولكن اللافت في الأمر أن هذه المسألة لم تقتصر على عناوين روايات الشعراء الروائيين، فقد تجلت في عناوين روايات السرديين أيضا، بل إن السرديين قد سبقوهم في ذلك، واشتملت عناوين رواياتهم عليه. ولكن السبق والاشتمال لا ينفي الشعرية عنهم، ولكنه لا يجعلها خصيصة لهم دون غيرهم.

أما فيما يختص بالوظيفتين المتكاملتين؛ الإيحائية والإغرائية، فإن ذلك ينقلنا إلى مسألة لغة عناوين الروايات، أو تراكيبها اللغوية، وقياس مدى الشعرية فيها.

4: 2: 1: 2 لغة العناوين

يرى يوسف الحطيني أن الدراسة الفنية للغة الروائية تتطلب تقصي الظواهر الفنية ذات الطابع اللغوي في النص الروائي، عبر الاهتمام بشاعرية الرواية ودوافعها ومعوقاتها، ورصد الرموز والأساطير وتجلياتها في الخطاب الروائي، وتقصي البعد الاجتماعي للغة، وموقع الراوي، وتتبع الإيقاع الذي ينشأ من تكرار المفردة والتركيب، والموضوع، ومن التناص الذي يترك أثراً ايقاعياً واضحاً عبر إقامة مقارنة مفترضة بين النص المقروء والنص الغائب الذي يثار في الذاكرة [3].

---

[1] ــ ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات (ج. جينيت من النصّ إلى المناص)**. ص 87. حيث قسّم جينيت الوظيفة الوصفية إلى مضمونية؛ تفصح عن مضمون الكتاب، وإلى خبرية؛ تفصح عن جنس الكتاب. وغالبا ما تعتمد العناوين الرئيسة في ذلك على عناوين فرعية.

[2] ــ ينظر في ذلك ما بيناه في الفصل الأول في الاختلاف بين الشعر والنثر، خاصة قول العقاد " الشعر شعور ".

[3] ــ ينظر: حطيني، يوسف: **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 1999م. ص 179.

بداية فإن تعريف الوظيفة الإيحائية هي: تلك الوظيفة المجاورة للوظيفة الوصفية من حيث الإفصاح عن دلالة العنوان، ولكنها تلجأ إلى التأشير والترميز بدلا من الإخبار المباشر[1].

أما الوظيفة الإغرائية فهي: تلك الوظيفة القادرة على شدّ انتباه القارئ وحمله على المتابعة، رغبة في التواصل والاستكشاف، أو تصدّه عن ذلك[2]. أو هي المتمثلة في قولة جينيت: " **العنوان الجميل هو القواد (Proxenete) الحقيقي للكتاب** "[3].

أما إذا عمدنا إلى قياس مدى مطابقة روايات الشعراء الروائيين مع مجمل الروايات الفلسطينية في هاتين الوظيفتين نجد ما يلي:
أن الباحث فرج مالكي قد تناولهما ضمن الظواهر التالية:

أولا: ظواهر لغوية في عنوان الرواية الفلسطينية:
وخلص إلى النتائج التالية:
أ ــ سيادة الجملة الإسمية في العنوان، وتنحي الجملة الفعلية.
ب ــ ظاهرة الثنائيات.
ج ــ سيطرة التعريف على التنكير[4].

أما فيما يتعلق بروايات الشعراء الروائيين، فإننا نجدها تتوافق مع النقاط السابقة، حيث أن الجملة المسيطرة فيها هي الإسمية، ولم يشذّ عنها إلا رواية (اقتلوني ومالكا). وقد جاءت في معظمها معارف بأنواعها، وذلك على اعتبار اسمية المحذوف، نحو قولنا (هذا ليل البنفسج)، وبرز منها التركيب الإضافي. ويرى يوسف حطيني أن " **السبب في غلبة النمط الاسمي على الفعلي في عنوان الرواية الفلسطينية، هو أن الاسم أكثر استقرارا وأكثر ثباتا، وهو بهذا المعنى معادل للبقاء والصمود، أما التركيب الفعلي فربما يوحي بالتزحزح وعدم الثبات، وربما يوحي أيضا بمزيد من التنقّل الذي يرفضه الفلسطينيون ويخافونه** "[5].

أما الثنائيات، فقد جاءت العناوين خالية من التضاد المباشر الذي نجده في روايات مثل (أبيض وأسود) و (لصوص ونواطير)، إلا أن التضاد غير المباشر؛ الإيحائي والدلالي قد برز في

---

[1] ــ ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات (ج. جينيت من النصّ إلى المناص)**. ص 87.
[2] ــ ينظر: قطّوس، بسّام: **سيمياء العنوان**. عمان: وزارة الثقافة. 2002م. ص 60.
[3] ــ السابق. ص 61.
[4] ــ ينظر: مالكي، فرج: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية ــ دراسة في النص الموازي**. ص 73 ــ 81.
[5] ــ حطيني، يوسف: **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**. ص 121.

روايات (**العين المعتمة، وملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا، وضوء في النفق الطويل، والمفاتيح تدور في الأقفال**)، وهو ما سيتم تناوله في قادم الصفحات.

ثانيا: ظواهر تناصية في عنوان الرواية الفلسطينية:

أ ــ تناص العنوان مع الخطاب الروائي.

ب ــ تناص العنوان مع الأمثال والمحكيات التراثية.

ج ــ التناص مع العناوين الأدبية الأخرى.

يرى فرج مالكي أن " **العنوان ليس حلية تزين غلاف الرواية بل تسمية فيها كثير للخطاب الذي تقدمه الرواية، وهو ليس نقوشا من القش تطفو على سطح المتخيل السردي بل زبدة لأهم التفاعلات الناتجة عن تداخل عناصر النص وتعاضدها، ولا ينتصب على فضاء الغلاف منعزلا بل تربطه بالنص وشائج تخرج كخيوط متعددة يكون العنوان جُمَّاعها** "[1].

وعليه فإن تفاعلات العنوان مع مكونات النص، وتحديد العنصر الأكثر تناصا في الخطاب الروائي مع العنوان، لا يتأتى إلا بدراسة النص.

وفي الروايات، موضوع الدراسة، نجد انعدام التناص مع أبطالها وشخوصها؛ لأنها تفتقد إلى ذكرهم في تسميتها. كما نجد أن جلّ تناصاتها قد تجلت في الأفكار والأحداث والأمكنة. وهذا لا يعني بمكان سهولة تحديد نوع التناص؛ فالروايات في أعمها الأغلب تقوم على أفكار، وتحتاج إلى أحداث تبرزها، وأمكنة تقع فيها، بصرف النظر عن تحديد زمانها أو إبقائه عائما.

أما فيما يتعلق بالتناص الأسطوري والتراثي، فالعناوين لا تكشف إلا عن تناص واحد، وهو (**اقتلوني ومالكا**)، حيث وظّف خضر محجز قولة عبد الله بن الزبير في معركة الجمل في مالك ابن الحارث (الأشتر النخعي)، حينما اصطرعا: اقتلوني ومالكا واقتلوا مالكا معي[2].

أما روايتا زكريا محمد (**عصا الراعي، والعين المعتمة**)، فعلى الرغم من اتكاء الأولى على أسطورة جلجامش وأنكيدو، واستناد الثانية على الموروث الشعبي الخرافي، إلا أن عنوانيهما جاءا بعيدين عن الخرافة والأسطورة، رغم غرابة العنوان الثاني، الذي يشي بشيء ما ولا يصرح به.

---

[1] ــ مالكي، فرج: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية ــ دراسة في النص الموازي**. ص 68.

[2] ــ ينظر: الخليلي، علي: **مع رواية *"اقتلوني ومالكاً" لخضر محجز أموت فلا تقبلني أرض ولا تبكي عليّ سـماء... إن نسيتُ*.** جريدة الأيام الفلسطينية. *http://www.al-ayyam.com/article.aspx?did=40741&date=8/3/2006*

كذلك، فإن رواية علي الخليلي (**المفاتيح تدور في الأقفال**)، التي بدا توظيف المثل الشعبي جليا فيها، إلا أن العنوان قد تناص مع فكرة الاعتقال وأحداثه بعيدا عن المثل.

أما فيما يتعلق بتناص العنوان مع عناوين أدبية أخرى، فلم يظهر، على حد اطلاع الباحث، أي تناص معها، عدا تناص أديب رفيق محمود في روايته (الحصار) مع ديوان شعر للشاعر التونسي الطاهر الهمامي. بل على العكس من ذلك فقد تناص علي حسين خلف مع هذه الرواية، وكتب رواية تحمل العنوان نفسه[1]. والأمر ذاته فعلته فوزية رشيد.

وحتى نربط بين الظواهر السابقة وتلك اللاحقة نشير إلى تعريف يوسف حطيني للعنوان، فهو يرى أن " **عنوان الرواية جزء من لوحة الغلاف، ولا تكتمل دلالة الرواية إلا به. وحتى تكتمل دلالة العنوان ينبغي أن يكون مطابقاً للمحتوى، ومثيراً ومختصراً، ومركزاً ونوعياً، فإذا حقق هذه الشروط كان بمثابة نصّ موازٍ للرواية ذاتها** "[2]. فإذا كانت المطابقة بحاجة إلى استكناه للنص، وسبر لأغواره، وصولا إلى تلك الوشائج التي تربطه بالعنوان، فما الذي يحقق بقية الشروط السابقة للعنوان؟ بمعنى؛ ما الذي يجعل من العنوان، كنص موازٍ، جاذبا ومغريا لجمهور المتلقين، ليتحولوا إلى قرّاء للرواية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة لا بدّ من التعريض للظواهر التالية:

ثالثا: ظواهر بلاغية في عنوان الرواية الفلسطينية:

تأتي أهمية استخدام الأساليب البلاغية في العنوان من كونه يشكل العلامة الكاشفة الأولى، التي تقع بؤرة نظر المتلقي عليها، فتجذبه لولوج النص، أو تنفره منه. فالعنوان بهذا المعنى، هو " **نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية... وهو كالنص، أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ. وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلق ممكنة تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته، مستثمرا ما تيسر من منجزات التأويل** "[3]. " وفي هذا المعنى، تتحاور وتتشابك الوظيفتان الإيحائية والإغرائية؛ فلتحقيق الثانية لا بد من اشتمال الأولى على عناصر تدفع بالمتلقي نحو قراءة النص، ولعل أهم تلك العناصر يكمن في توظيف الأساليب البلاغية. وإذا كانت البلاغة قد ارتبطت قديما بالشعر، فإن توظيفها في عناوين الروايات يُعد السمة الشعرية الأولى التي يمكن الوقوف عليها في أية رواية.

---

[1] ـــ ينظر: مالكي، فرج: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية ـــ دراسة في النص الموازي**. ص 42.

[2] ـــ حطيني، يوسف: **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**. ص 119/ 120.

[3] ـــ قطّوس، بسّام: **سيمياء العنوان**. عمان: وزارة الثقافة. 2002م. ص 6.

خلص الباحث فرج مالكي في استقرائه لعناوين الروايات الفلسطينية إلى أن استخدام التشبيه فيها لم يظهر إلا في رواية (**أنت خط الاستواء**)، في حين أن الاستعارة كانت الأوسع انتشارا في عنوان الرواية، ممتدة أفقيا في المكان والموضوع، وممتدة عموديا في الزمان والدلالات. ويرى أن المجاز قد انحصر في المكان في العلاقة الكلية والمحلية. إضافة إلى توظيف الكنية (الرمز)، دون تحديد نسب التوظيف. أما فيما يتعلق بعلم المعاني فقد كان استخدام أساليبه قليلا جدا، وذلك لأن العناوين جلّها جمل خبرية لا إنشائية. والأمر كذلك ينسحب على البديع بشقيه المعنوي واللفظي، فقد برز استخدام الطباق دون بقية ألوان التزيين البديعي[1].

أما فيم يتعلق بالروايات، موضوع الدراسة، فقد جاءت خلوا من عنصر التشبيه، فيما برزت فيها عناصر بلاغية شتى في معظمها، فروايتا (**عُري الذاكرة، و وموسيقى الأرغفة**) اتّكأتا على الاستعارة. هذا بالإضافة إلى امتزاج الكناية مع الطباق الخفي الذي يمكن تلمسه في بعض العناوين، نحو: (**ضوء في النفق الطويل**)؛ فالنفق الموصوف بالطول يدل على شدّة العتمة، التي تتطابق مع مفردة الضوء، كما أن العنوان هو كناية عن الأمل في التحرر، على اعتبار أن (الضوء) هو رمز للثورة، و (النفق الطويل) هو رمز للاحتلال. ولعل الجميل في هذا العنوان، أيضا، هو أن كلمة ضوء التي تشكل معادلا موضوعيا لمفردات ثورة/ أمل/ حرية جاءت نكرة مبهمة، في حين أن مفردة النفق التي تشكل معادلا آخر لواقع الاحتلال وما ينتج عنه جاءت معرّفة وموصوفة، الأمر الذي يشي بصعوبة الدرب الذي ستسلكه الثورة في تحقيق الحرية.

ولعل تجسيد المفارقة في بعض العناوين ما يعمق الجانب الذي نذهب إليه، فعنوان رواية (**ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا**) يشكل مفارقة صادمة للمتلقي الذي اعتاد على مفردة (دواء) بدلا من مفردة (سمّ)، الأمر الذي يدخل العنوان كله في تضاد خفي لما هو كائن وما هو مفترض أن يكون، وليدخل العنوان أيضا في دائرة الكناية عن الموت في لفظة (سمّ)، والبطيء في (ثلاث مرات يوميا).

ومن العناوين التي خالفت طبيعة عناوين الروايات الفلسطينية عنوان رواية (**اقتلوني ومالكا**)؛ فالأصل أن يشير العنوان، صراحة أو تلميحا، إلى قتل الصهيوني وتحرير الفلسطيني، أما أن يطالب العنوان العرب والمسلمين، مستخدما أسلوب الأمر الخارج إلى معنى اليأس، بقصف مفاعل ديمونة، وفق النص، وقتل المُغتصِب والمُغتصَب معا، فهذا بحد ذاته مفارقة وخروج عن المألوف.

---

[1] ــ ينظر: مالكي، فرج: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية ــ دراسة في النص الموازي**. ص 73 ــ 81.

ومن العناوين اللافتة التي توحي بالشيء وضدة في الوقت نفسه، عنوان رواية (**المفاتيح تدور في الأقفال**)؛ فالمفتاح نقيض القفل على الأصل، وهما كناية عن السجن في الواقع الفلسطيني، ولكنّ مفردة (تدور) بما تحمله من دوام للحركة قد عمقت المعنى، حيث يستجيب المتلقي لها، ذهنيا، ويندغم مع صوت الحركة الناتجة عنها ومع صورتها، ومع الاتجاه الذي تدور فيه: أهي تدور باتجاه الإغلاق والكبت والسجن، أم تدور باتجاه الفتح والحرية؟ أم أن الأمر يحمل معنى الاستمرارية الناتج عن ديمومة الصراع بين الثورة والاحتلال؟

وكذلك الأمر فإن مسألة المفارقة تنسحب على روايات أخرى، نحو (**الصورة الأخيرة في الألبوم**)، الذي يفترض فيه أن يحوي، ضمن المألوف، صور الفرح والسعادة، فإذا به يفارق ذلك المألوف بأن يشتمل على صور القتلى الفلسطينيين، الذين يقتلهم والد (روتي) على الحدود، حسب النص الروائي. علاوة على خروج العين عن وظيفة الإبصار في (**العين المعتمة**)، والمطالبة الآمرة بالذهاب إلى الجحيم للون الليلك في (**إلى الجحيم أيها الليلك**)، وأن تكون نتيجة التعبد هي الموت في (**موت المتعبد الصغير**)، ثم إن انتشار الكنايات في العناوين بما تحمله من مفردات وعبارات رامزة للاحتلال وصلفه، ورسوخ المعاناة في الماضي وصفا وذاكرة، واستمراريتها في السجن والابعاد والقتل حاضرا ومستقبلا، ومخالطة ذلك بانبثاق بصيص أمل بالخلاص والحرية، هذه الأمور كلها بما تحمله من إيحاء ورمز، تدفع المتلقي للانتقال من العنوان إلى النص الداخلي لاستكناه دلالاته، وسبر أغواره.

وفي نهاية مطاف العنوان، فإن عقد مقارنة لعناوين الروايات التي كتبها شعراء، وتلك التي كتبها من هم روائيون في الأصل، استنادا إلى دراسة فرج مالكي[1]، من حيث الشعرية، تشير إلى تفوق استخدام الأساليب البلاغية، التي تتكئ في معظمها على الإيحاء والرمز، إلا أن خروج بعض الروايات عن ذلك لا يجعل تلك السمة لصيقة بها، وشرطا لوجودها. كما أن استخدام هذه الأساليب وتوظيفها في روايات غير الشعراء ينفي أن تكون هذه السمة ماركة مسجلة باسم روايات الشعراء الروائيين دون غيرهم.

---

[1] ــ على الرغم من عمق دراسة فرج مالكي، وتناولها حقبة زمنية طويلة، امتدت أكثر من قرن، واشتمالها على أكثر من (400) رواية إلا أنه، فيما أرى، يشوبها المأخذان الآتيان:

- تناولت الدراسة أكثر من (400) رواية، إلا أنها لم تشتمل في التحليل إلا على جزء يسير منها.
- افتقدت الدراسة إلى مسألة النسب الواضحة، بل غالبا ما كانت تلجأ إلى العبارات العامة، نحو: كثيرا من، قليلا من، بعض.. إلخ. الأمر الذي أفقدها الدقة من ناحية، وصعب مسألة القياس عليها في الدراسات التالية لها، كهذه الدراسة، من ناحية أخرى.

وانتهاء من التناول الموجز للشعرية في النصوص المحيطة للروايات، ستعمد الدراسة لتناول مدى تحقق الشعرية في التقنيات الداخلية للنصوص الرئيسة في روايات الشعراء الروائيين، وذلك من خلال التركيز على تقنيات السرد والحوار والوصف.

4: 2: 2 شعرية السرد في روايات الشعراء الروائيين

يلخص أحمد جبر شعث في مقدمة كتابه " شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة " أهم الآراء التي تناولت جوانب الشعرية في السرد انطلاقا من آراء ياكبسون وتودوروف، ومرورا بجيرار جينت ووين بوث وسعيد يقطين وصلاح فضل وغيرهم. ويخلص من خلال تلك الآراء إلى أن الشعرية التي تكونت عبر التاريخ بارتباطها بالشعر خاصة، قد تجاوزت هذا الفهم لتشمل الأدب كله على أساس قوانين كل نوع منه، الأمر الذي يدفعنا إلى تناول العمل الروائي على أنه عمل سردي يستحق أن يعامل باعتباره إبداعا جماليا متميزا وليس مجرد سرد عادي[1].

والسؤالان اللذان يبرزان، وفق هذا الفهم، هما:

ما المقصود بشعرية السرد؟

وما هي الآفاق التي يمكن من خلالها البحث عن هذه الشعرية؟

يخلص شعث إلى أن شعرية السرد تعني مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية المرتبطة بالوسائل التقنية الروائية، التي تعد البرهان الحاسم على المستوى الأدبي للعمل والصفة الجمالية المميزة له. وأن تحليل الرواية لا بد أن ينطلق من مبدأ أساسي يتعامل معها بوصفها نظاما لغويا في المقام الأول، تستمد منه خصوصيتها الأدبية وتكوّن به معالمها الجمالية من خلال ما تنتجه من أشكال وصيغ أدبية، بحيث تكشف عن المظاهر الأساسية للشعرية متمثلة في علاقة الراوي بالسرد (الراوي المتعدد)، وتوظيف الرواية للمفارقات الزمنية (البنية الزمنية)، وتأطيرها للوظائف الحكائية في عالمها المختلج بالحركة والصراع الدرامي على مختلف المستويات (وظائف الحكاية). لذا فإن البحث في الشعرية يتصل بإبراز هدف أساسي يتمثل في الوظيفة الجمالية للنص الأدبي، وتحديد مسوغات أدبيته وشروطها الفنية والكيفية التي تجعل من رسالته اللغوية عملا فنيا تدور شعريته في الإخراج الذي يعتمده الخطاب السردي، حيث أن شعرية النص الروائي لا تحددها الأحداث والوقائع المروية، وإنما تحددها، قبل كل شيء، طريقة الرواية وصيغ العرض[2].

---

[1] ــ ينظر: شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**. ط1. فلسطين ــ خان يونس. مكتبة القادسية للنشر والتوزيع. 2005م. ص 9 ــ 12.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 11 ــ 14.

وعليه فإن الدراسة ستعتمد في تناولها لشعرية السرد، في الروايات موضوع الدراسة، على منحيين: يمثل الأول فيهما تقنيات السرد، والثاني لغته.

4: 2: 2: 1 تقنيات توظيف السرد:

يرى شعث أنه "**يمكن تحديد ثلاثة وجوه للشعرية تمثل بعض السمات الرئيسة، وتبرز خصائص السرد الروائي بشكل عام، وهي على النحو التالي: * الراوي المتعدد. * وظائف الحكاية. * البنية الزمنية** "[1].

4: 2: 2: 1: 1 الراوي المتعدد:

ستعمد الدراسة إلى تناول هذه المسألة من الناحيتين التقنية والجمالية:

وقبل الخوض في هذه المسألة، لا بد من الإشارة إلى النقاط التالية:

الأولى: أن الدراسة ستتناول قضية تعدد الأصوات من منحيين اثنين: الأول سردي، والثاني حواري. بحيث سترجئ المنحى الثاني لباب تقنية الحوار، وستقصر تناولها، هنا، للمنحى الأول السردي.

والثانية: أن الدراسة، تحاشيا للخلط، ستجيب في تناولها للناحية التقنية عن سؤال: من يروي؟ أما الناحية الجمالية، فإنها ستجيب فيها عن سؤال: كيف يروي؟ وذلك تطبيقا على جزء من الروايات، موضوع الدراسة.

والثالثة: أن الدراسة، لن تتناول في هذا المقام، العلاقة بين الراوي والروائي، وإنما ستقصر تناولها على العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية.

أ) الناحية التقنية:

حددت الدراسات النقدية أنواع الرواة في أنماط، ثلاثة، أطلق عليها تزفيطان طودوروف رؤى السرد، وهي:

" **1 ــ الراوي > الشخصية (الرؤية الخلفية). يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة غالبا. في هذه الحالة يعرف الراوي أكثر من الشخصية. ولا يهمه تفسير كيفية الحصول على هذه المعرفة: فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله. ولا تخفى عليه أسرار شخصياته.**

2 ــ الراوي = الشخصية (الرؤية المحايثة). هذا الشكل الثاني واسع الانتشار في الأدب. وخاصة في العصر الحديث. تتطابق في هذه الحالة معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات. ولا يمكنه أن يقدم لنا تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها. هنا كذلك يمكن إقامة عدد

---

[1] ــ شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**. ص 14.

من الفوارق. من جهة أولى: يمكن إجراء السرد على ضمير المتكلم (وهو ما يبرر هذه السيرورة) أو على ضمير الغائب، ولكن طبقا للرؤية التي تنظر بها الشخصية نفسها إلى الأحداث.

3 ــ الراوي< الشخصية (الرؤية الخارجية). في هذه الحالة يعرف الراوي أقل من أي واحدة من الشخصيات. ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه... إلخ "[1].

وترى يمنى العيد أن هناك ثلاثة أنماط للقص متعلقة بموقع الراوي:

النمط الأول: يتميز بهيمنة الراوي البطل الذي يحكم بنية النص، وتكون فيه أصوات الشخصيات محكومة بموقع الراوي وانحياز فكرته، وهذا النمط هو الأكثر ورودا في القص العربي.

النمط الثاني: يتميز بصدوره عن راويين اثنين لهما موقعان متصارعان، وأصوات الشخصيات وبنية النص تنموان بناء على فكرة الصراع.

النمط الثالث: يتميز بعدم سيطرة راو محدد على بنية النص، ويُعد التنوع في الضمائر، التي يستند عليها الراوي، والانتقال من ضمير ال (هو) إلى ال (أنا)، أو العكس مؤشرا على ذلك[2].

بناء على هذين المنطلقين، ستتناول الدراسة مسألة الراوي؛ نوعا وموقعا.

غلب على الروايات، موضوع الدراسة، اعتمادها على النمط الأول في السرد، وذلك من حيث نوع الراوي، أي الراوي > الشخصية (الرؤية الخلفية)، أو ما يطلق عليه الراوي الإله، أو الراوي العليم بكل شيء، أو الراوي المهيمن الذي يجير أصوات الشخصيات إلى فكرته من حيث موقعه.

وقد استندت في معظمها إلى ضمير ال (هو)، بحيث يسرد الراوي عن شخصيات الرواية بضمير الغائب، إلا في بعض الروايات التي استخدم الراوي فيها الضمير (أنا)، على اعتبار أنه شخصية مشاركة في الأحداث، إضافة إلى أن بعض الروايات قد زاوج بين الضمائر، في أثناء السرد، والتحليل التالي يظهر ذلك:

في رواية غسان زقطان " عربة قديمة بستائر " التي تفوق شخصياتها العشرين شخصية، والتي تصل صفحاتها إلى (119) صفحة، احتل الراوي معظم صفحات الراوية في سرده عن الشخصيات، وما وقع معها من أحداث، ولم يزاوج في سرده بين ضميري الغائب والمتكلم؛

---

[1] ــ تودوروف، تزفيطان: **الأدب والدلالة**. ترجمة: محمد نديم خشفة. ط1. حلب: مركز الإنماء الحضاري. 1996م. ص 77 ــ 79.

[2] ــ ينظر: العيد، يمنى: **الراوي: الموقع والشكل**. ط1. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. 1986م. ص 82 ــ 86.

بمعنى أنه لم يكن من الشخصيات المشاركة في الرواية، ولم يفسح المجال إلا لشخصيتين اثنتين للتعبير عن ذواتهما، وهما:

ــ هند. وكان حظها في التعبير عن ذاتها وافرا؛ إذ سردت عن ذاتها، وما وقع معها من أحداث في خمسة مواضع، زادت عن (10) صفحات[1].

ــ محمد القيسي. كان أقل حظا؛ إذ لم يحظ إلا بموضع واحد، وصفحة واحدة[2].

هذا بالإضافة إلى مقاطع متفرقة على لسان أمه، واقتباس على لسان إميل حبيبي من روايته " المتشائل "، لم يزد عن سطر واحد[3]، وقصيدة ل (أولغا) الروسية جاءت في صفحة واحدة[4].

أما في روايته " وصف الماضي " فقد تعدد فيها الرواة، وزاوجت في استخدام ضميري المتكلم والغائب، وفُتح الباب فيها على مصراعيه للشخصيات لتعبر عن ذواتها، وما وقع معها من أحداث.

وفي رواية سميح القاسم " إلى الجحيم أيها الليلك " الراوي هو الشخصية الرئيسة في الرواية، ويسرد عن ذاته بضمير ال (أنا) غالبا، وضمير ال (نحن) أحيانا، ولم يخرج عن ذلك إلا في موضع واحد، إذ تحدث عن نفسه بضمير ال (هو): " **كان الوقت قد قارب الظهيرة دون أن يحس بأية رغبة في تناول الطعام...** "[5].

أما عن سرده عن بقية الشخصيات فقد برز استخدامه لضمير ال (هو) مع بعض الاستخدام لضمير المخاطب الوهمي، وغير الموجود كشخصية روائية مشاركة، وغلب ذلك في باب استدال النصائح: " **وأعلم أيها الأخ، أيدك الله وإيانا بروح منه** "[6].

أما فسحه المجال لشخصيات روايته للتعبير عن ذواتها، فلم يظهر ذلك إلا مع شخصيتين فقط، وهما:

ــ النادل، في حديثه عن حرب الأيام الستة، ومقتل (أوري)، وحكاية (إيلانة)[7].

ــ كونراد؛ صديقه الروسي، في سرد حكاية الفلسطيني سمير ومحبوبته (تانيا) الروسية[8].

وعدا ذلك، فقد استأثر لنفسه في التعبير عن مواقف الشخصيات.

---

[1] ــ ينظر: زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص: 22 ــ 24، 39 ــ 41، 53 ــ 59، 98، 109 ــ 113.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 82.

[3] ــ ينظر: السابق. ص 80.

[4] ــ ينظر: السابق. ص 71/ 72.

[5] ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 15.

[6] ــ السابق. ص 16.

[7] ــ ينظر: السابق. ص 54 ــ 61..

[8] ــ ينظر: السابق. ص 78 ــ 82..

وينسحب الأمر ذاته على روايته " ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا " من حيث الراوي المشارك كشخصية رئيسة في الراوية، والمعبر عن ذاته بضمير المتكلم، إلا أن فسحه المجال لشخصيات الراوية كان أكثر اتساعا من الرواية السابقة.

أما روايته " الصورة الأخيرة في الألبوم " فقد جاءت خلافا للروايتين السابقتين؛ فالراوي غير مشارك، ويسرد الأحداث بالضمير (هو)، وشخصيات الرواية سلبت حق التعبير، سردا، عن ذواتها، واقتصر ذلك على تقنية الحوار.

وفي رواية خالد درويش " موت المتعبد الصغير" فقد غلب عليها استخدام ضمير المتكلم (أنا)، ويستثنى من ذلك بدايتها، حيث زاوج الراوي، في الحديث عن نفسه، بين ضميري المتكلم والغائب.
أما عن شخصياته، فلم يترك لها أي مجال للتعبير عن ذاتها البتة.
وفي رواية أديب رفيق محمود " الحصار " فقد زاوج الراوي في الحديث عن نفسه، منذ بدايتها وحتى نهايتها، بين الضمائر الثلاثة: المتكلم، والغائب، والمخاطب. ولكنه لم يدع لشخوص روايته أية فرصة للحديث عن ذاتها.

وفي رواية علي الخليلي " المفاتيح تدور في الأقفال " فقد زاوج الراوي في بداية الرواية بين ضميري المتكلم والغائب، ثم اقتصر على الأول حتى نهايتها. ولكنه، شأن سابقيه، استأثر في الحديث عن أحوال الشخصيات في الرواية لنفسه.

وفي رواية زكريا محمد " العين المعتمة " انحصر استخدام الراوي على الضمير (هو) في الحديث عن وقائع شخصيات الرواية، التي لم يكن هو واحدا منها. ولم يدع لها أي مجال للتعبير عن ذاتها. على عكس روايته " عصا الراعي " التي كان الراوي الشخصية الرئيسة فيها، وسردت حكايتها بضمير الأنا، ولكنها لم تدع أي من شخصيات الرواية تفصح عن ذاتها أيضا.

وفي روايات أسعد الأسعد، فإنه ينسحب عليها جميعا استخدام الراوي لضمير الغائب، وعدم مشاركته في أحداث الروايات، وعدم فسح المجال للشخصيات لتعبر عن ذواتها.

ب) الناحية الجمالية:

يتناول أحمد جبر شعث، نقلا عن جينيت من كتابه "خطاب الحكاية"، الصيغ السردية أو الخطاب الملفوظ، والمسافة بينه وبين مؤدي الخطاب أو الراوي، حيث حدد ثلاثة أساليب للخطاب حسب طريق أداء الراوي، وهذه الأساليب هي:

" **1 ـــ الخطاب المسرّد أو المروي (الأسلوب المباشر)، وتفصله عن منطوق الشخصية مسافة تتيح للراوي إعادة إنتاج خطاب الشخصية، بحيث يكون الأمر في الخطاب متعلقا بأفكار الشخصية لا بأقوالها حرفياً.**

2 ـــ الخطاب المحوّل (الأسلوب غير المباشر)، ويكون خطاب الراوي فيه أكثر تجلياً في تركيب الجملة بالذات.. وطريق الراوي هنا تعتمد نقل الأقوال بتكثيفها ودمجها في خطابه الخاص وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص.

3 ـــ الخطاب المنقول، وفيه يتظاهر الراوي بإعطاء الكلمة حرفياً للشخصية، وهو من النمط المسرحي بصفته شكلاً أساسياً للحوار، ومن النوع السردي المختلط في الملحمة"[1].

والنقطة الثالثة هي ما سيتم تناولها في باب تقنية الحوار.

بناء على التحليل السابق، وانطلاقا من تقسيمات (تودوروف) والعيد، ووقوفا على أنواع الخطاب الصادر عن الراوي في عملية السرد، وفق جينيت، فإن التحليل التالي سيفصح عن الكيفية، أو الأساليب التي اتبعها الشعراء الروائيون في سرد مواقف شخصيات رواياتهم.

في رواية غسان زقطان " عربة قديمة بستائر " يصف الراوي حال الرتابة والبطء في تفتيش مجندة إسرائيلية لعائلة فلسطينية يقف خلفها طابور من العابرين إلى الوطن عبر جسر الأردن، بحيث يكون الراوي أحد العابرين، وفي جهة أخرى يقف رجل عجوز وقد بدأ بالتجرد من ثيابه، بدءا بعصاه، التي يفاخر بها، لأن آلة التفتيش يتكرر رنينها كلما عبر منها، ثم ترد المقاطع التالية:

" بدأ بالعد من جديد، بقي أمامه تسعة أشخاص، فكر أنها بطيئة وأنها تتعمد ذلك، وستستغرق وقتا مع الشابين اللذين يقفان خلف العائلة مباشرة، عادة ما يستغرقون وقتاً أطول مع هؤلاء الفتيان "[2].

" انتبه من مكانه إلى الحركة الخرقاء ليد العجوز وإلى الارتباك الذي يكتنف نظرته التي بدأت تفقد ثقتها، ثقة أوصلته بسلام من بوابة بيته إلى عتبة الآلة، حيث يقف ناسيا يده التي تبدو الآن ناقصة ومستقلة وفارغة على نحو مؤلم "[3]

" عندما رفعت عينيها عن أوراق السمين لمحته، للحظة بدا أنها تحاول أن تتذكره، الحركة التي ضيقت بها عينيها كانت تشي بتلك المحاولة"[4].

---

[1] ـــ شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة.** ص 16/ 17.

[2] ـــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر.** ص 17

[3] ـــ السابق. ص 18

[4] ـــ السابق. ص 19

هذه ثلاثة مواقف في ثلاث صفحات متتالية تظهر أحوال الشخصيات في مشهد التفتيش، وماذا ستقول لو ترك لها الأمر لتعبر عن ذاتها. فكيف تناولها الراوي؟ ومن أي مسافة؟

في المقطع الأول يبدو أن الراوي عليم بأحوال الشخصية، وذلك من خلال " **فكر** " إذ أظهر اقتحامه لتفكير الشخصية واطلاعه على ما يدور بخلدها، بحيث لا يبدو في المقطع ما يوحي بوسيلة ما تساعده على ذلك، وتنفي هذه المعرفة، ومن جهة أخرى، تظهر هذه المعرفة مدى قرب المسافة بين الراوي والشخصية، بحيث تشير إلى أن الراوي = الشخصية، وأن الراوي يتحدث عن ذاته، حتى لو أنه استخدم ضمير الغائب " فكر (هو) " الممتد طوال الرواية دون الإفصاح عن اسمه، ومن جهة ثالثة، فإن بساطة التعبير المستخدم عن الموقف يوحي بأن التركيز كان على الفكرة لا العبارة؛ بمعنى أن الراوي أراد أن يظهر فكرة المعاناة التي يتعرض لها الفلسطينيون على نقاط التفتيش، وما يحمله بطء الإجراءات من ذلّ ومهانة لهم، وهذه الأمور هي لصيقة باللاوعي عند الإنسان الفلسطيني؛ لكثرة ما يتعرض لها، حيث سرعان ما تخرج إلى وعيه في أي موقف مشابه، فتخالجه ضمن تيار وعيه الذي يُستخدم فيه العبارات البسيطة البعيدة عن البلاغة. فيكون بذلك تعبير الراوي عن فكر الشخصية، هو اسقاط لما يعتمل في داخله من فكر ومشاعر. ويكون بذلك الراوي عليما حسب تودوروف، وقد اتخذ لنفسه موقفا مهيمنا، حسب يمنى العيد، وقد استخدم الخطاب المسرّد (الأسلوب المباشر) وفق جينيت.
وفي المقطع الثاني، تبدو المسألة على خلاف الأول؛ فالضمير (هو) في " يقف (هو) ناسيا يده " يعود إلى شخصية معروفة، وهي الرجل العجوز، ومن ناحية ثانية استخدامه للبلاغة في وصف موقف الشخصية، خاصة تعدد الكنايات في " ناسيا يده، ناقصة، مستقلة، فارغة " التي توحي بتقطع الأوصال، وفقدان الهيبة والاحترام، وتفرد المتجبر به، والشعور بالتيه، على نحو مؤلم، كل ذلك قد أبعد الراوي عن تكرار الفكرة في المقطع السابق، حيث قدمها بطريقة بلاغية، فيها من الجمال ما فيها. ومن ناحية ثالثة، فإن الراوي لا يبدو مطلق العلم في معرفة أحوال الشخصية، إذ أن بعض الإشارات الموحية في المقطع، نحو " الحركة الخرقاء ليد العجوز، الارتباك الذي يكتنف نظرته التي بدأت تفقد ثقتها " قد قللت من كونه عليما بما يدور في ذهن العجوز، ليقارب النمط الثاني حسب تودوروف، أما عن تجييره للموقف وفق فكره الذي يسعى لبثه فهو يبقيه ضمن النمط المهيمن في الموقف حسب يمنى العيد، كما أن استخدامه للأسلوب البلاغي في نقل أحوال الشخصية، فإنه يجعل أسلوبه ضمن الخطاب المحوّل (الأسلوب غير المباشر) حسب جينيت.
أما المقطع الثالث، فعلى الرغم من تشابهه مع المقطع الثاني في استخدام الضمير المعروف لمن يعود، إلا أنه قد جاء أعمق من حيث الإشارة في نفي كون الراوي عليما بكل شيء؛ فإن كان

الراوي قد أظهر معرفة بتفكير المجندة " أنها تحاول أن تتذكره "، إلا أن عبارة " الحركة التي ضيقت بها عينيها كانت تشي بتلك المحاولة " قد نفت المعرفة الإلهية بما يدور في ذهن الشخصية. ومن ناحية ثانية، فإن تلك النظرة ستتمخض عن عبارة (أنا أعرفك) لو فسح المجال للمجندة للتعبير، وهذه المعرفة مبنية على صراع، الأمر الذي يقارب موقف الراوي من النمط الثاني حسب يمنى العيد، إلا أنه يبقيه ضمن الخطاب المسرد وفق جينيت.

4: 2: 2: 1: 2 وظائف الحكاية:

يرى شعث أن دراسة الوظائف الحكائية تفضي إلى الكشف عن الأهمية البالغة التي تشكلها في السرد الروائي، بوصفها سمة أصيلة في نظام قائم على وحدات ذات طابع مضموني يربط بين مقاطع الرواية بالضرورة، وما يحمله من دلالات، وذلك من منطلق أنه لا يوجد شيء فائض غير ذي جدوى مادام مسجلا في الخطاب.

وينقل شعث عن رولان بارت تقسيمه لوظائف الحكاية إلى نوعين:

الأول: وظائف أساسية أو أنوية ــ وهي تلك الوظائف التي تؤدي معنى أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإلا تسبب ذلك في انهدام القصة. وأهم علامة لها أنها تحسم قضايا أو أمورا تحتاج إلى تفسير حقيقي، فتفتح بابا أمام التعاقب المنطقي للقصة، أو تقفل آخر من الشك أو الحيرة أو غير ذلك.

والثاني: وسائط وظيفية ــ وهي تلك الوظائف التي تقوم بملء الفضاء السردي الذي يفصل بين الأنوية، وتقيم ترابطا معها[1].

ولما كان الفصل الثالث من هذه الدراسة قد تناول المتن الحكائي للروايات، وأفصح عن موضوعاتها، ولما كان التقاطع، في الوقت ذاته، جليا بين هذا المبحث وذلك الفصل، فإن الباحث سيكتفي بكيفية توجيه الشعراء الروائيين للمبنى الحكائي من خلال الغاية المرتسمة لصنفي الوظائف التي أبرزها بارت، لذا فإن الباحث لن يسعى، في هذا الفصل، إلى الولوج الحرفي إلى أنوية الروايات، فمجال الدراسة لا يتسع لذلك، فهي من الكثرة التي تستدعي تخصيص دراسة لها، وإنما سيكتفي بإبراز منطلقات تلك الأنوية، وذلك من خلال المرور على المسائل التالية:

أولا: بؤر الروايات:

يعد التركيز على إبراز عنصر الصراع هو الدعامة الأساسية التي قامت عليها روايات الشعراء الروائيين، والمتمثل في احتلال الصهاينة للأرض الفلسطينية، واجتثاث من عليها قتلا واعتقالا

---

[1] ــ ينظر: شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**. ص 36 ــ 37.

وتشتيتا، وهدم القرى الفلسطينية وبناء المستوطنات بدلا منها، من جهة، ويتقاطع معه، من جهة أخرى، المقاومة الشعبية والتنظيمية داخل الوطن وخارجه. وقد اتخذ التركيز على هذه البؤرة الروائية أساليب شتى، تراوحت بين السيرية، والواقعية، والأسطورية، والخيالية.

والسؤال الذي يبرز هنا: إلى أي مدى استطاعت هذه الروايات توظيف المبنى الحكائي في خدمة المتن الحكائي القائم على عنصر الصراع السابق ذكره؟
تنقلنا الإجابة عن هذا السؤال إلى النقاط التالية:

ثانيا: مفتتحات الروايات:

تنوعت المفتتحات في الدخول المباشر، أو غير المباشر لبؤرة الصراع: ففي روايات سميح القاسم يظهر انحدار وخفوت في إبراز عنصر الصراع من رواية لأخرى، فقد تهاوت وتيرته، في المفتتحات، من القتل في الرواية الأولى إلى التمييز العنصري في الروايتين التاليتين؛ فرواية " إلى الجحيم أيها الليلك " بدأت هادئة، وتناولت مشهدا للحب الطفولي بين طفلين فلسطينيين، لكنها سرعان ما دخلت في بؤرة الصراع بسؤال الطفل عن اليهود: " **ــ من هم اليهود يا جدي؟ ــ هم ناس شريرون يريدون قتلنا واحتلال أرضنا** "[1]. ثم سرعان ما ينتقل من الطرح النظري للفكرة إلى التجسيد العملي لها، ليتصاعد الصراع معهم إلى رفض سياسة خالقهم: " **لماذا إذن يرضى اللّهكم هذا بأن تهدم الطيارة بيت دنيا؟ لماذا يأخذها اللّهكم مني؟ لماذا يجعلها لاجئة هي وأهلها وكلبتهم وحمارهم الرّمادي؟** "[2]. أما مفتتح رواية " الصورة الأخيرة في الألبوم " فعلى الرغم من أنها قد بدأت أقل هدوءا من سابقتها، وذلك من خلال حوار الذات لدى أمير عن موقعه لدى دولة الاحتلال، إلا أنها بقيت محصورة في سياسة التمييز العنصري: " **اعترف بأنك لن تقبل أصلا بالعمل في السفارات الإسرائيلية. إنها ليست سفاراتك** "[3]. والأمر ذاته نجده في رواية " ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا " حيث بدأت رتيبة هادئة تعبر عن ممارسات يومية لليهود إزاء الفلسطينيين في شكل من التمييز العنصري: " **وحتى حين يعبر جيراني اليهود في الشقة الأولى من الدور الثاني في العمارة التي أسكنها، عن شيء من الريبة إزائي، وإزاء بعض ضيوفي، فهم يفعلون ذلك بميزان دقيق من الحيطة والحذر** "[4].

[1] ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 9.
[2] ــ القاسم، سميح: السابق. ص 11.
[3] ــ القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**. ص 7.
[4] ــ القاسم، سميح: **ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا**. ص 6.

وعلى الرغم من أن الروايتين قد انتهيتا بالموت، إلا أن وجوده في بداية الرواية يقوي حدة الصراع ويؤججه؛ فهو أول ما تقع عليه عين القارئ، ويتفاعل معه، في جسم الرواية، وبه يحسن الربط بين عنوان الرواية، كعتبة خارجية، وبداية الرواية، كمفتتح داخلي. لذا، فلو أن القاسم اعتمد الأسلوب الدائري في هاتين الروايتين لكان وقع الصراع فيهما أعمق.

وفي رواية علي الخليلي " المفاتيح تدور في الأقفال " فقد ظهر فيها سخط عارم من بدايتها، ليس فقط على الصهاينة، وإنما على الإنجليز والعرب: " **إنجليز. العرب جرب. الدنيا قائمة والعرب نائمة. إنجليز ينتشرون مثل القمل والملاريا والسل. طز. مشايخ وزعامات. تحت اللفة، ليرات ملتفة... فلسطين فلسطين، بيعوك البياعين... إنجليز. صهاينة. وجواسيس. وخونة** "[1].

أما روايته " ضوء في النفق الطويل " فهو يحلك عتمة المفتتح ما استطاع، وذلك في تصويره لحالة ساجدة وعائلتها: " **وساجدة ترقد مسلولة، في كنف والديها، في القبو أو البيت التحتاني كما تسميه عمتها العمياء فاطمة التي تنازلت عنه لأخيها الكسيح وائل، قبل عشرين سنة، بعد الزلزال بيوم واحد وقد تشقق وكاد ينهار** "[2].

أما رواية " الحصار" لأديب رفيق محمود فهي تبدأ بالتوتر النفسي لمعلم مدرسة في شرحه لدرس الحال، والحال الذي أصبحت عليه فلسطين بعد احتلالها، ثم الانتقال إلى قتل أحد الطلبة: " **ليس من عادته أن يتجول بين المقاعد، أو أن يذرع غرفة التدريس ذهابا وإيابا عدة مرات. ولكنه في ذلك اليوم أسرف في ذلك.. ــ ما هي أنواع الحال؟ ــ ما هي أقسامه؟ ــ أكثروا من الأمثلة، أريد أمثلة محسوسة، من بيتك، من حارتك،... قتل طالب في المدرسة، وأصيب اثنان**"[3].

أما في ثلاثية أسعد الأسعد، فقد اتخذ من عبور نهر الأردن إلى الضفة الغربية بداية للتعبير عن الصراع، وكشفا لاحتلال الأرض، وتهجير أهلها: " **ناوله خمسة قروش، تناول الساندويش على عجل، ومضى تبتلعه ظلمة الزقاق المؤدي إلى الطريق الشمالي في المخيم... من كان يصدق أن مخيم الكرامة سوف يصبح منطقة حدود؟!** "[4].

وإذا كانت الحدود في رواية " ليل البنفسج " تضيق على فلسطين وساكنيها، فإن بداية ثانية الثلاثية " عُري الذاكرة " قد ضيقت الخناق على زيد، ماديا ومعنويا، أكثر فأكثر: " **وها أنا ذا**

---

[1] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 5 ــ 9.

[2] ــ الخليلي، علي: **ضوء في النفق الطويل**. ص 7.

[3] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 5 ــ 9.

[4] ــ أسعد الأسعد: **ليل البنفسج**. ص. 7.

في الأشهر الأخيرة من محكوميتي، وسوف أخرج من هذا السجن اللعين، إلى الحياة التي حرموني منها مدة طويلة، ومع ذلك فأني لا أكاد أشعر بالبهجة أو الحبور، وها هو الخوف يسيطر عليّ "[1].

وفي ثالثة ثلاثيته " بطعم الجمر " ينتقل من الشعور من حالة الخوف إلى التيه، حيث جهل مصير حيثيات العودة إلى الوطن بعد النفي ونتائجها، عبر أوسلو، وعن طريق مصر: " **كيف يخاطر هذا المركب الصغير بالإبحار دون أضواء، وسط زحام المراكب من حوله؟!.. راح يحدث نفسه وقد شده المركب. يشبهني هذا الصغير في مخاطرته، فبعد ساعات سأغادر العريش في طريقي إلى غزة، ولست أدري إلى أين تأخذني الطريق** "[2].

وفي روايته " غياب " يظهر ارتفاع لحدة الصراع فيما أصاب مخيم جنين في الانتفاضة الثانية كمفتتح لجسد النص: " **مسحت عينيها، كأنما تتأكد مما ترى، كان المشهد يشبه واحدا من مشاهد الدمار الذي لحق بالعديد من مدن أوروبا في الحرب العالمية الثانية، أو لعل زلزالا أصاب المخيم** "[3].

أما في رواية " وصف الماضي " لزقطان، فقد اتخذ من سلب الحياة المألوفة، والحاجة إلى ممارستها، قولا وفعلا، سبيلا كاشفا، في مفتتحها لفعل الاحتلال: " **لم يكن سهلا على الإطلاق.. وكان عليّ أن أعود، ثمة أشياء كثيرة لم يعد بالإمكان تأجيل إدراكها، مقاعد يجب الجلوس عليها، وجبال يجب النظر بقوة في سفوحها وقممها، طرق ضيقة وواسعة ينبغي المشي فوقها، أيدي للمصافحة وكلام كثير للقول..** "[4].

وفي روايته " عربة قديمة بستائر " يعبر من التاريخ إلى الحاضر في خط يوازي تاريخ عنوان الرواية، ويغور في أعماقه، وذلك عبر الانتقال سيرا من أريحا إلى القدس، ثم العبور في المشهد الثاني من حركة التفتيش على جسر الأردن إلى فلسطين.

أما في رواية زكريا محمد " العين المعتمة " فقد كشف رفع ستار مفتتحها عن مشهد رعب أحاق بالقرية ومن عليها، وذلك من خلال شكل القمر وحركته التي تعني " **أن القمر تخلى عن دوراته المنتظمة وأنه، منذ الآن، سوف يستدير بدرا متى شاء مدفوعا بيد عابثة تديره شمالا ويمينا**

---

[1] ــ أسعد، الأسعد: **عُري الذاكرة**. ص8.

[2] ــ أسعد، الأسعد: **بطعم الجمر**. ص5

[3] ــ أسعد الأسعد: **غياب**. ص 5.

[4] ــ غسان، زقطان: **وصف الماضي**. ص 9.

دون هدى ولا نظام "[1]. وما تبع ذلك من هجوم لأشباه الضباع على القرية، وفتكها بكل ما فيه حياة.

وفي روايته الثانية " عصا الراعي " لا يبدو أن زكريا يقل تشاؤما، في التعبير عن حالة الصراع، عن روايته الأولى: " **المستقبل أسير الماضي، ملكه، ملك يمينه... ولا أمل... خيط النجاة نحيل** "[2].

أما في رواية خضر محجز " قفص لكل الطيور " فقد أظهرت بدايتها مدى المعاناة حتى في ممارسة أبسط الحقوق كالعملية الجنسية " **التي تتطلب قدرا من السرية، تخوفا من مفاجأة ولد هارب من الجيش، يقتحم الغرفة، ويقطع العملية في أي مرحلة من مراحلها، بصورة مفاجئة تجعل الرجال متسرعين في لبس هندامهم، وشتم الاحتلال والجيش والأولاد والانتفاضة** "[3]. وترسخ المأساة، كذلك الأمر، في الغاية من الإنجاب؛ ففي الوقت يرشق الأولاد جنود الاحتلال بالحجارة، " **يمارس آباؤهم وأمهاتهم صناعة أولاد آخرين، يقتسمون معهم نصب الحواجز في الطريق، ورشق الجنود بالحجارة والزجاجات الفارغة** "[4].

وفي روايته " اقتلوني ومالكا " يكون الاحتلال والتهجير مدخلا للصراع والمأساة: " **لم يكن لصابر أن يولد في الجيّة، لأنه كان يجب أن تقع النكبة، وتضيع الجية، ويهاجر أبواه ليلتقيا في مخيم الشوا، ويتزوجا.. في خيمة براشوت من مخلفات الحرب العالمية الثانية التي أعادت ترتيب الأمور والمناطق في العالم؛ بحيث صارت فلسطين من نصيب اليهود، وصارت المظلات من نصيب الفلسطينيين** "[5].

وفي روايته " عين اسفينه " يتعمق الصراع في الإبعاد عن الوطن، " **حيث بدأ تجميع المعتقلين في المستعمرة المحاذية لخط الهدنة الفاصل بين حدود فلسطين الشمالية ولبنان.. معصوبي الأعين، مكبلي الأرجل، موثوقي الأيدي إلى الخلف، وعلى عيني كل منهم عصابة سوداء** "[6].

---

[1] ــ محمد، زكريا: **العين المعتمة**. ص 5.

[2] ــ محمد، زكريا: **عصا الراعي**. ص 5.

[3] ــ محجز، خضر: **قفص لكل الطيور**. ص 14.

[4] ــ السابق. ص 11.

[5] ــ محجز، خضر: **اقتلوني ومالكا**. ص 13.

[6] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص 11.

أما خالد درويش فيتخذ من عبارة " **أنا لست أنا، أنا طيفي، أنا طيف الولد الذي كنته ومات بالحمى** "[1] تعميقا لحالة الصراع، وما آل إليه حال الفلسطينيين في شتاتهم.

ثالثا: توظيف الشعر في الروايات:

على الرغم من توجه الشعراء الروائيون نحو السرد إلا أن الشعر بقي حاضرا، ولو بشكل جزئي، في كثير من أعمالهم الروائية، إلا أن ذلك وأن أفصح عن جذور شعرية لكاتبيها، فإنه لا يجعلها سمة لهم دون غيرهم. ولعل قلة التوظيف الشعري المباشر لهم في رواياتهم عائد إلى أنهم أرادوا أن يكونوا سرديين لا شعراء في هذه النصوص.

يوظف سميح القاسم الشعر في رواية " إلى الجحيم أيها الليلك "، ولكن الشعر الموظف هنا لم يكن للقاسم، بل للنادل الإسرائيلي وباللغة العبرية أيضا، وقد عمل القاسم على ترجمة النص مباشرة[2].

ويبدو أن القاسم قد أورد نصا عبريا حقيقيا ولم يكن مختلقا منه، حيث أشار إلى أن شخصية النادل حقيقية: " **لم يعد بمقدور نادلي الطيب (طلب مني بإلحاح ألا أذكر اسمه..) لم يعد أن..**"[3].

ويبدو أن غاية القاسم التي أرادها هي أن يقول أن هناك من الإسرائيليين من يرفض العداء، ويدعو للسلام، خاصة أن القصيدة تتحدث عن الحرب جالبة الموت. وفي ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا له قصيدة كاملة غطت صفحة ونصف الصفحة من الرواية[4].

أما غسان زقطان فقد أورد في بداية روايته " عربة قديمة بستائر " قصيدة محمود درويش: " **على محطة قطار سقط عن الخريطة** "[5]. كما أورد قصيدة على لسان أولغا الشاعرة الروسية[6].

أما خالد درويش فقد أورد في روايته أشعارا مرتين: مرة على لسان فتاة الحلم: " **راحت تنشد بصوت شجي:**

للريح أسماء مكتوبة في دفتر الأزل "[7].

ومرة على لسان ساعي البريد في الحلم، أيضا:

" **ستهب الريح،**

---

[1] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص 8.

[2] ــ ينظر: القاسم، سميح: **الى الجحيم أيها الليلك**. ص 56

[3] ــ السابق. ص 59.

[4] ــ ينظر: القاسم، سميح: **ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا**. ص 40/ 41.

[5] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 7.

[6] ــ ينظر: السابق. ص 71/ 72.

[7] ــ درويش، خالد. **موت المتعبد الصغير**. ص 42.

ريح الجنوب
ويسقط القمر الأخضر
ليضيء الحُبَّ بمراحله الثلاث:
التجاذب والشهوة واليأس "[1]

إلا أنه لم يورد شعرا لذاته.

وفي رواية " الحصار " لأديب رفيق محمود يختتم الرواية بقصيدة من صفحتين ونصف الصفحة يوردها على لسان شهرزاد الأسطورية التي تنشد تجربة الحصار والشهادة[2].

أما أسعد الأسعد فلم يرد في رواياته الخمس إلا بضع سطور من الشعر في روايته الأولى وجاءت على لسان المروي عنه زيد[3].

رابعا: توظيف المثل

كثر توظيف الأمثال الشعبية في الروايات الفلسطينية، وذلك لأنها تدنو بالرواية من الواقع، خاصة إذا قيلت باللغة المحكية. وفي الروايات، موضوع الدراسة، تناثرت الأمثال بين صفحاتها، ولكن روايات علي الخليلي تُعد الأكثر توظيفا للمثل الشعبي، خاصة رواية " المفاتيح تدور في الأقفال ".

فمنذ صفحات الرواية الأولى يطل علينا الراوي بالعديد من الأمثال للحديث عن الوضع السياسي المتردي الذي وصل إليه أهل فلسطين، نتاج تخاذل الزعامات، وتآمر الإنجليز، ومن هذه الأمثال:

" **من بره هالله، هالله، ومن جوّه يعلم الله** "، " **الخير من الله، والشر من عدوّينه** "،" **اشتدي أزمة تنفرجي، قد آذن لليلك بالبلج** "، " **حرامي الدار كيّع مئة حرامي** "، " **السياسة تعاسة** "،" **وعدي رجالك عدي، من الأقرع للمصدي** "، " **الهريبة ثلثا المراجل** " و " **ألف جبان ولا الله يرحمه** "[4].

والملاحظ أن اللغة المستخدمة في أمثال الخليلي، في أعمها الأغلب، هي اللغة المحكية، إلا في بعض الحالات التي عمل فيها على تفصيح المثل، وإدراجه في سياق نحوي سليم، مثل: " **الهريبة ثلثا المراجع** " بدل من (ثلثين) في صيغته الدارجة.

---

[1] ــ درويش، خالد. **موت المتعبد الصغير**. ص 45.
[2] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 139 ــ 141.
[3] ــ الأسعد، أسعد: **ليل البنفسج**. ص 32.
[4] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 6/ 7.

كما يلاحظ على الأمثال المستخدمة تعدد مستوياتها؛ فمن البيت الشعري " **اشتدي أزمة...** " الذي راح مثلا، إلى ألفاظ العامة " **حرامي الدار كيع...** " حيث تدل على التنوع في المستوى الثقافي لقائليها، أي وكأنّ هذه الأمثال لم تصدر عن شخص الراوي وحده، بل عن عدة أشخاص، وإن جاءت بصيغة السرد لا الحوار، إلا أنها شكلت، بتنوعها، حوارية توحي بتوحد وجهة النظر رغم تعدد زاويا الرؤية للقضية لدى المسحوقين من عامة الشعب.
ويبدو أن الخليلي قد أكثر من توظيف الأمثال في رواياته لأنه كان قد كتب، قبل سنوات، عن المثل في التراث الشعبي الفلسطيني، فتأثر بما كتب، دون مراعاة للجانب الفني في بعض الأحيان.

خامسا: التناص

يمثل التناص داخل النصوص الروائية السمة الحوارية التي يتقاطع فيها نص حديث مع نص قديم سابق له، بحيث يوحي تداخل القديم والحديث فيها بشاعرية تعدد الأصوات[1]. وقد تنوعت النصوص التي تضمنتها الروايات، موضوع الدراسة، بين نصوص أدبية ودينية وأسطورية، وتُعد رواية " الحصار " من أبرز الروايات التي وظفت التناص فيها. وفيما يلي أهم ما ورد فيها من تناص:

التناص الأدبي:

يوظف الراوي في حديثه عن إرادة أهالي عنبتا المحاصرين، والدفع باتجاه المقاومة، التي تسكت أصوات المتخاذلين، الداعين إلى الركون، والباثين للإحباط، على اعتبار أن العوامل والظرف غير مهيئة للمقاومة والانتصار، يوظف بيت أبي تمام في حث المعتصم على الخروج لمقاومة الروم في عمورية، وعدم الاستماع إلى أقوال المنجمين المهبطة للعزائم.

وقد جاء هذا التوظيف بأسلوب غير مباشر، بعيدا عن الاقتباس الحرفي، معتمدا على المعنى: " **لا تسأل الكف وتسترحم المندل، قاوم، دمر، سيطر، ثم خذ نفسا وانظر عبر الغيوم** "[2]. فألفاظ: الكف والمندل التي تشير إلى التنجيم، وما يليها من ألفاظ تدل على المقاومة، تدفع المتلقي إلى استحضار بيت أبي تمام:

---

[1] ــ ينظر: باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر. 1987م. ص 61.

[2] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 103.

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ   في حدّهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعبِ[1]

فربط الحدث الحاضر بالحدث الماضي، وما نتج عنه من انتصار، يدفع المتلقي إلى استحضار المعركة، والمقاومة، وعدم الاستسلام.

ويوظف السارد في حديثه عمّا آلت إليه مصر بعد اتفاقية (كامب ديفيد)، التي جعلت لأمريكا وإسرائيل موطئ قدم على أراضيها، نتج عنه فتح أبواب لتحييدها، ونهب خيراتها، يوظف بيت المتنبي في القصيدة التي هجا فيها كافور الإخشيدي إبّان حكمه لمصر، وما آلت إليه أحوالها نتاج ذلك.

وقد جاء هذا التوظيف بأسلوب مباشر وحرفي: " **اسكت يا ولدي ردد معي... نامت نواطير مصر عن ثعالبها** "[2]. وهو بذلك قد تناص مع صدر البيت تاركا عجزه:

نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصرٍ عَنْ ثَعَالِبِها   فَقَدْ بَشِمْنَ وَما تَفنى العَنَاقِيدُ[3]

وقد تناص السارد مع الصدر دون العجز لاعتبارين، هما: الأول، وهو شهرة القصيدة والبيت وافتراض معرفتهما عند القراء. والثاني، النتيجة الحتمية التي ستؤول إليها أحوال الكروم، وما ستعيثه فيها الثعالب إذا ما غفل النواطير عن حراستها، وهو ما حدث لمصر نتيجة هذه الاتفاقية.

التناص الديني:

ويتناص السارد في بيان نظرة الجماهير المصرية والعربية للسادات بعد انفتاحه على الغرب، وانزياحه عن المعسكر الاشتراكي: " **كل ما أستطيع أن أقوله، أنه قدر، ففشل إذ قدر، فعبس فبسر، ثم ولى فأدبر، وارتمى في حضن كارتر**"[4]، يتناص مع القرآن الكريم وقصة الوليد بن المغيرة في سورة المدثر، حيث كان الهلاك والعذاب مصيره، نتاج ابتعاده عن الإسلام وإيذائه للرسول عليه السلام والمسلمين: " **إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ﴿١٨﴾ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ﴿١٩﴾ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ﴿٢٠﴾ ثُمَّ نَظَرَ ﴿٢١﴾ ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ ﴿٢٢﴾ ثُمَّ أَدْبَرَ وَاسْتَكْبَرَ ﴿٢٣﴾ فَقَالَ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ ﴿٢٤﴾ إِنْ هَذَا إِلَّا قَوْلُ الْبَشَرِ ﴿٢٥﴾ سَأُصْلِيهِ سَقَرَ ﴿٢٦﴾** "[5].

---

[1] ــ أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: **شرح ديوان أبي تمام**. ج1. ط2. بيروت: دار الكتاب العربي. 1994م. ص 32.

[2] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 109.

[3] ــ المتنبي، أحمد بن الحسين الكندي: **ديوان المتنبي**. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1983م. ص 507.

[4] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 107

[5] ــ سورة المدثر: الآيات: 18 ــ 26.

وبلاحظ أن السارد قد تناص مع السورة بانتقاء بعض الألفاظ الدالة وإضافة مفردات جديدة تتلاءم والمقطع الصوتي للآية حينا، أو باقتباس آية بألفاظها، كما هي في السورة، حينا آخر.

التناص الأسطوري:

يتناص السارد في بيان حال الفلسطينيين، الذين جلبوا المعرفة لإخوانهم العرب، مع الإله اليوناني (بروميثيوس)، الذي سرق نار الدفء والمعرفة والنور، ومنحها للإنسان، وكان نتيجة فعلته أن صلبه (زيوس)، وجعل طائرا يأكل كبده كل يوم:

" **ــ أنا سارق النار.**

ــ حقا؟ ! أنت بروميثيوس؟

ــ هو ملعون... حكمت عليه الآلهة بأن تأكل الطيور كبده من جديد. إنها اللعنة الأبدية "[1].

ثم يتناص السارد، في بيان حال الشتات الذي أصاب الفلسطينيين بعد النكبة، مع الإله المصري القديم (أوزيرس)، الذي قتله أخوه الإله (ست) وقطّعه، وألقى بأجزائه في النيل:

" **ــ أنا موزع، مشتت، تنتصب خيامي ومعسكرات اعتقالي في كل مكان، في كل مدينة لي (غيتو)، وفي كل دولة لي وجود. أوصالي موزعة، مثل أوزيرس تماما** "[2].

وقد أورد السارد في نهاية الرواية الحال التي وصل إليها الضابط الإسرائيلي نتيجة انكسار حصاره لعنبتا أمام صمود أهلها، ثم عودته لزوجته وبناته داخل إسرائيل، وقد تغيرت قناعاته؛ بأنه لا مناص من العيش بسلام مع الفلسطينيين، وأن العداء والكراهية لا يجلبان إلا الدمار: " **اقترب من طفليه، قبل الطفل ووضعه الى المائدة، قبل الطفلة عابثا بالضفيرتين، ثم اقترب من زوجته، بينما كان كيوبيد يرشق سهما ذهبيا، مغطيا عينيه بجناحيه الملائكيين** "[3].

فالسارد قد تناص هنا مع الإله كيوبيد ابن الإله فينوس، الذي كان يحمل قوسا، ويزرع الحب في كل من يصيبه سهمه، حسب الأسطورة الرومانية.

فرفض العداء، والبحث عن الحب، هما ما يجلبان الأمن والسلام لليهود لا الكراهية والحرب: " **في فلسطين متسع لنا ولهم. لنا آمال، وهم يحلمون. الكلمة الدافئة أفضل من الخنجر، رغيف الخبز أجمل من القذيفة** "[4].

---

[1] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 58.

[2] ــ السابق. ص 59.

[3] ــ السابق. ص 136.

[4] ــ السابق. ص 134.

4: 2: 2: 1: 3 البنية الزمنية:

يلخص أحمد جبر شعث الآراء النقدية فيما يتعلق بالبنية الزمنية في الرواية، ويخلص إلى أن تحليل البنية الزمنية في الرواية يستند على أمرين يشكلان عصب الرواية، وهما: المتن الحكائي والمبنى الحكائي. ويقصد بالأول مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يُراد إخبارنا بها خلال العمل. أما الثاني فيتألف من الأحداث نفسها ولكن من خلال مراعاة نظام ظهورها في العمل، ومراعاة ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.

ويحدد، بناء على ذلك، أنواع الزمن في الرواية، بأنها تقسم إلى زمن القصة، وزمن السرد، وزمن القراءة. ويرى أن للسرد الروائي حركتين أساسيتين من منظور تعامله مع الزمن، تمثل كل منهما اختيارا يقوم به المؤلف لحل الإشكالات التي يطرحها الزمن على السرد: وهاتان الحركتان هما:

1 ــ الحركة الأولى تتعلق بنسق ترتيب الأحداث في القصة؛ من حيث السير وفق التسلسل الزمني صعودا نحو النهاية، وما يتخلل ذلك من استرجاعات واستباقات.

2 ــ أما الحركة الثانية فهي ترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وما يشتمل على ذلك من اختزال للزمن في عملية التلخيص، أو تعطيله في الحوار والوصف.[1]

تكاد لا تخلو رواية من الروايات، موضع الدراسة، من استخدام التقنيات الآنفة في سرد حبكة الرواية، ولعل روايتي " عربة قديمة بستائر " و " العين المعتمة " هما الأكثر تمثيلا لذلك. وستكتفي الدراسة بالوقوف على الرواية الثانية تمثيلا للبنية الزمنية.

في رواية زكريا محمد " العين المعتمة " التي تستلهم الأسطوري والخرافي وتوظفه في متنها الحكائي، يتشظى الزمن فيها، مذ بدايتها، وتمسي فيها علامات الزمن ومسببات حدوثه غير تلك المعهودة لدى البشر، بحيث يفقد الناس فيها بوصلتهم، ويسيرون في غير اتجاه: " **مضت لحظات قبل أن يتأكد لهم أن القمر هو الذي دور نفسه وصعد ملتهبا مثل الشمس.. فهو يعني أن القمر تخلى عن دوراته المنتظمة وأنه، منذ الآن، سوف يستدير بدرا متى شاء مدفوعا بيد عابثة تديره شمالا ويمينا دون هدى ولا نظام** "[2].

---

[1] ــ ينظر: شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة.** ص 45 ــ 47.

[2] ــ محمد، زكريا: **العين المعتمة.** ص5.

هذا من حيث المتن الحكائي، الذي سبق الوقوف عليه في الفصل الثالث، أما من حيث المبنى الحكائي فإن أحداث الرواية قامت في خمس ليال وأربعة أيام، حيث بدأت باختلاف حركة القمر وما نتج عنها من هجوم لأشباه الضباع على القرية، محدثة كارثة كان سببها عودة بشير الأعور إلى القرية بعد اختطاف ابن الغولة التي اغتصبته وفرت به إلى أعماق الأرض، ثم كان لتكرار حوادث الهجوم أن أجمع أهل القرية على الخلاص من بشير، وانتهت الرواية بقتله.

أما من حيث الحركتين آنفتي الذكر، فإن الرواية على الرغم من التسلسل الخطي الإجمالي في سرد أحداثها، إلا أن هناك الكثير من محطات الاسترجاع والاستباق غلبت على حبكتها: ففي هجوم أشباه الضباع، لأول مرة، يرد المقطع البانورامي التالي:
" هبط الحدارة والرعاة، وهرولت الكائنات وهي تعوي، وكان العواء يخيط مثل إبرة طويلة لحم ظهورها. رددت الوديان العواء.. ولم يعد من شك في أن أحداثا خطرة ستقع وأن مهجا ستتقطع، وأن الطريق الأسود الذي طالما تدفقت منه الكوارث نحو القرية سوف تمر فيه من جديد، زوابع الأحداث الرهيبة القادمة.. كان الفراغ يفتح ذكرى السقوط في الوهاد العميقة للكوابيس "[1].

يمثل هذا المقطع، علاوة على ما فيه من تلخيص للمتن الحكائي، مبنى حكائيا متشابك الأزمنة: فهروب الرعاة ولحاق الضباع بهم، وما انعكس عن ذلك على الطبيعة صدى ورعبا يمثل خطية السرد في توالي الأحداث وبناء السبب على المسبب، وأن الأحداث التي ستقع، والمهج التي ستتقطع، هي استباق لما سيحدث، وأن الطريق الأسود الذي طالما تدفقت منه الكوارث هو استرجاع لما مضى من أحداث.

أما عن العلاقة بين البنية الزمنية واسقاطاتها على البنية اللغوية، فإن المقطع السابق يمثل نسيجا عنكبوتيا رائعا في ذلك؛ فعلى الرغم من أن الراوي يسرد أحداثا وقعت في الماضي، إلا أن استجلابه للأفعال المضارعة قد قاربت الأحداث من الزمن الحاضر: فقد استخدم الفعل " **يخيط** " بدلا من (قد أخاط) بدلالة الحاضر للإخبار عن كان الماضية، والفعل " **تعوي** " استخدمه للإخبار عن الكائنات في جملة اسمية تدل على الحال، ومن ناحية ثانية فقد كرر استخدام سين التسويف في " **ستقع، ستتقطع** "، وسوف مع " **تمر** " لتأكيد رؤية وقوع الأحداث لدى الرعاة من خلال الحاضر. ثم أن عبارة " **سوف تمر فيه من جديد** " تحمل في طياتها البعدين الزمنيين: المستقبل؛ في سوف، ومن جديد. والماضي؛ في " **من قديم** " الخفية، إذ أن مجرد التلفظ بشبه الجملة " **من**

[1] ـــ محمد، زكريا: **العين المعتمة**. ص7.

جديد " الدالة على المستقبل يتبادر للذهن أن هناك قديما مماثلا قد وقع في الزمن الماضي. ثم أن جملة " **يفتح ذكرى** " الإخبارية تطل من خلال الحاضر على الزمنيين: الماضي والمستقبل؛ فالكوابيس قد لاحقت أهل القرية بسبب ما مر بهم من أحداث سابقة، وفتح وهادها ينبيء بالسقوط فيها مرة أخرى.

أما من حيث الحركة الثانية، فإن أحداث اختطاف الغولة لبشير، ووصف رحلة الانتقال به إلى أعماق الأرض، التي تعد استرجاعا قطع بها الراوي أحداث هجوم الضباع، يظهر فيها الوقفتان التاليتان:

" **وثلاث سنين قضى بشير في الأعماق..** "[1]، " **وقرر أن يصعد به** [بابنه] **من الجحيم مهما كان الثمن. وكان هذا ما فعله** "[2].

ففي المقطع الأول تلخيص لم يفصّل به الراوي، بما يكفي، أحداث السنوات الثلاث التي قضاها بشير برفقة الغولة في الأعماق. وفي المقطع تلخيص أكبر؛ ففي الوقت الذي أطال وأسهب في وصف رحلة الذهاب إلى الأعماق، فقد ابتعد عن ذكر أي حدث، أو وصف تفصيلي لرحلة الإياب، واكتفى بتلخيص سريع وعام، في عبارة " **وهذا ما فعله** ".

أما عن الوصف والحوار، وتعطيل السرد فيهما، فقد غلب ظهور الأول في جل صفحات الرواية، مع قلة ورود الثاني، وذلك لأن الرواية هي في الأَصل رواية مكان. وهاتان التقنيتان سيتم تناولهما في قادم الصفحات، وبطريقة مفصلة.

4: 2: 2: 2 لغة السرد:

لامس الحديث عن تقنيات السرد وآلية توظيفه في النقاط السابقة بعض الإشارات عن اللغة المستخدمة فيه، وستركز الدراسة، في تناولها للغة السرد، على مدى اقترابه، باعتباره التقنية الأساس في الروايات، من لغة الشعر.

إن الحديث عن الشعر في السرد يدفع المتلقي إلى البحث عن اللامألوف في الحكي، بحيث يخرج فيه الراوي عن التتابع المنطقي والخطي للأحداث، التي يبنى فيها السبب على المسبب، والتي توصم بالرتابة، مهما بلغ عظم الأحداث فيها، إلى اللجوء إلى أساليب يقف عندها المتلقي مشدوها بما يقرأ، بحيث يعتمد زمن القراءة على مقدار توظيف تلك الأساليب.

---

[1] ـــ محمد، زكريا: **العين المعتمة**. ص 12.

[2] ـــ السابق. ص 13.

إن ما تحمله قصيدة مكونة من صفحتين من انزياحات وإيحاءات وترميز، وما يخالج أبياتها أو سطورها من خيال وموسيقا ودفقات شعورية تتقاطع معها معطيات حواس السارد والمتلقي معا، قد تستغرق قراءتها مثل أو ضعف حكاية مؤلفة من عشر صفحات.

وعليه، إذا كان النثر، ومنه السرد، أكثر ارتباطا بلغة العقل، وإذا كان الشعر أكثر تعلقا بلغة القلب، مكمن المشاعر، فإن الدراسة ستبحث بين جنبات السرد في روايات الشعراء الروائيين عن تلك الشعرية، وذلك من خلال الوقفات الشعورية، والشطحات الخيالية، والمقاطع الموسيقية، والإنزياحات اللغوية. وذلك للإجابة عن السؤال التالي، الذي قامت عليه فرضية الدراسة:

هل امتازت روايات الشعراء الروائيين بتداخل الشعري في السردي كسمة لافتة؟ أم أنها مجرد سرد روائي لا علاقة له بالشعر؟
وهل لقارئ متمعن في هذه الروايات، يتبنى نظرية موت المؤلف، أن يعلن أن هذه الروايات هي لشعراء في الأصل؟ أم أنها مجرد روايات سردية لا غير؟

في رواية سميح القاسم الأولى " إلى الجحيم أيها الليلك " نجد بروزا واضحا للغة الشعر بين جنباتها، رغم أنها رواية تعبر عن طروحات أيدلوجية في الأصل، إلا أنها جاءت مصبوغة بالعاطفة، ملونة بالتشبيه والمجاز، ذات إيقاع يجيش بمرارة فقد المحبوبة والوطن، ومن ذلك:
" طفلة يتهدج اسمها بين حنجرتي وسقف حلقي وأنفي. يبتل اسمها بدموعي... تسحقني الشيخوخة حين أستعيد أيامك يا "دنيا". بين المدرسة والعين والسياج وسطوح الطين. لاجئة ما. في أرض ما.. في عيد ميلادك يا "دنيا" أصعد سطحا لم يهدم وأعدّ مثل أرملة عجوز. أعدّ بين دموعي وصرخاتي المخنوقة.. مرددا نشيدنا الذي نسيته سطوح الإسمنت الطازجة:

" طَيّارَة حَراميّة
تّحْتْ التّوتْ مرْميّة"

وباطل هذا اليوم، باطلة أيامي جميعاً بعدك يا "دنيا". باطل كل شيء..
أنا بعدك عصفور ممزق على الشارع العام.. دوريّ مسحوق.. مَعَسَتْه سيارات العساكر والسيّاح "[1].
وإذا كانت اللغة الشعرية تغمر صفحات رواية القاسم الأولى، إلا أنها تقل كثيرا في روايته الثانية، وتكاد تنعدم في روايته الثالثة. حتى أن لغة هذه الرواية؛ أي الثالثة، تميل في كثير منها إلى اللغة التقريرية والصحفية:

[1] ــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 13.

".. فأنا مؤمن بأن القوميّ الحقيقيّ لا يمكن إلا أن يكون أممياً. ولا أصدّق من يدّعي حبّ شعبه بينما هو يتبجّح بكراهية الشعوب الأخرى. قلت لكم وأكرر لكم ولكل البشر إن العروبة ليست في نظري عرقاً بل هي مجموعة قيم إنسانسة راقية.. "[1].

" وكعادتها فقد صادرت حكومة إسرائيل الطارئة هذه الغابة التي تعرفت إلى أشجارها من أيام طفولتي.. "[2].

وفي روايتي علي الخليلي، الأولى والثانية، لا يكاد الأمر يختلف عن رواية القاسم الأولى، وإن بدوتا أقل درجة منها من حيث الانتشار الكمي للغة الشعرية بين صفحاتهما، ومن ذلك:

".. لم يستطع أن يصرخ في وجه الحارس أنه ابن الفران وليس شحاذا. ملعون أنت يا باشا. ملعون في القصر وفي القبر. أمك زانية الجنود يا باشا، وأبوك مركبة الأمير.. عدت إلى الفرن باهتا متحجر العواطف، أمص أصابعي ثم أقطعها وإلقي بها في البالوعات الطافحة على الطريق. أنا الجسد المهمل والبارد والرخيص إلى أبعد حد. حين أجوع، أحسّ بوجع في معدتي وأبكي. ثم أطارد القطط والكلاب والفئران والكلاب، ثم ألملم ذكرياتي الصغيرة وأحرقها. لماذا يا أبتاه، لماذا؟[3].

أما روايته الثالثة فلغتها، كما " ملعقة سم.. " أقرب إلى التقريرية واللغة الصحفية منها إلى اللغة الشعرية:

" ويجوز أن أبا أحمد، لم يستوعب العلاقة ما بين يغئال عمير قاتل اسحق رابين في تشرين الثاني 1995، وبين باروخ غولدشتاين سفاح مجزرة الحرم الابراهيمي الذي قتل تسعة وعشرين مصليا فلسطينيا في شباط 1994 "[4].

ولعل ابتعاد القاسم والخليلي عن اللغة الشعرية، في الرواية الأخيرة لكل منهما، عائد إلى تركيز الأول على سرد الأحداث مع قلة الوصف الذي يداخله الشعر عادة، وانتهاج الثاني الأسلوب التعليمي الحكائي فيما آلت إليه الأحوال بعد قدوم السلطة الفلسطينية.

أما أديب رفيق محمود فلا تكاد تقترب اللغة الشعرية من روايته " الحصار " إلا لماما، بل غلب عليها اللغة التعليمية التي تعكس فكر ساردها: " **ما يغرنك أنك من قطاع كبير، بل من القطاع**

---

[1] ــ القاسم، سميح: **ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا**. ص 73.

[2] ــ السابق. ص 47.

[3] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 19.

[4] ــ الخليلي، علي: **موسيقى الأرغفة**. ص26.

الأكبر، تواضعت أكثر من اللزوم. انتميت للمسحوقين بفكرك، واقفا لمدة طويلة على تخوم البرجوازية، هاجيا لها راثيا لحال المساكين، هل تهرطق يا ولد؟! "[1]. حتى أن تلك التشبيهات التي كان ينتقيها، كانت، في معظم الأحيان، جافة، وأقرب إلى لغة النثر منها إلى الشعر: " **يا أديب، الأدب الرفيع التزام أو إلزام، وما عدا ذلك غثاء، تنفتح الفقاعة وينحل فيها طيف الشمس ثم تنطفئ** "[2]. حتى أنه، وفي حديثه عن الجنس، الذي ينقلب فيه السرديون في الأصل إلى شعراء، يبقى متمسكا بتلك اللغة، لا يحيد عنها: " **لا تضرب بأجنحتك في الريح الدوارة. ليس الحب ميكانيكا فقط، إنه عقد اجتماعي لعدة دقائق. اقتل الرغبة، اصرعها، ارفضها لو كانت شكلا بلا مضمون** "[3].

ولا يبتعد خضر محجز في رواياته، خاصة " عين اسفينة " عن تقريرية السرد، بل لعله يغوص فيها أكثر من ثالثتي القاسم والخليلي، حيث تتوزع في جميع صفحات الرواية، بوصفها اللغة المسيطرة فيها دون منازع يذكر.

أما خالد درويش، فقد جاءت لغة روايته " موت المتعبد الصغير " مندغمة مع الشعر، حتى لا تكاد صفحة من صفحاتها تخلو منه، حتى أنه يخيل للمتلقي أن النص كان في الأصل قصيدة، حولها كاتبها إلى رواية، ومن مقاطع ذلك:

" **هوت على العشب بين أعواد الذرة الخضراء اليانعة وهوى بجسده فوقها فتراءى لها أنها تتسلق هضبة السحاب. رأت في طيرانها الملائكة وهم ينظفون بستان الربّ من الخطايا وأحست بالريح وهي تجفّف مستنقعات الدم في سهول المحبة.. كانت رائحة العشب طيبة وكان تموز في لهاثه يلهو على وجهها..**"[4].

"**.. تذكرت أغانيها العذبة وهي تسرّح لها شعرها. أغاني عن الحروب التي تحمل خطى الرجال العائدين من حروبهم الصغيرة. أغاني عن الطير الأخضر وفتيات الينابيع.. أغاني تفتت صوان الغربة في ساعات العصر..** "[5].

أما روايات أسعد الأسعد، فإنه يغلب عليها لغة السرد العادي المتتابع والمخبر عن الأحداث، حتى أنها لا تلجأ للحياد عن تلك اللغة في أكثر المواقف توترا واضطرابا، كسرده لحادثة مرور الدورية الإسرائيلية عنه، في أثناء قطعه للحدود: " **لمح مجنزرة قادمة من طرف البيارة**

---

[1] ــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص30.

[2] ــ السابق. ص 80.

[3] ــ السابق. ص 31.

[4] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص 15.

[5] ــ السابق. ص 18.

الشرقي.. لقد مروا بجواره.. لكن كثافة الموز أنقذته.. أخفته عن أنظارهم.. لحظات.. لو تأخر لحظات.. لقضي عليه.. ابتعدت المجنزرة باتجاه النهر.. أفاق من ذهوله على صوت يطمئنه.. ويطلب منه أن يتبعه.. "[1]. وعند دخوله لرام الله، المدينة التي أحب، بعد ما عاناه متسللا إليها، يكتفي بذكر أحاسيس انتابته لا وصفها، لا على سبيل المجاز، ولا حتى الحقيقة: " **أحاسيس كثيرة ركبت رأسه حين وطئت قدماه الأرض، وتزاحمت عليه الأفكار، حتى سدّت عليه السبل، فلم يعد يدرك حقيقة أمره أهو في حلم، أم أنه حقا في رام الله؟! "**[2]. وعند لقائه بوالدته، بعد طول فراق: " **قرع الباب بيده، لحظات، تبدت أم زيد أمامه، أحسّ برجفة في عروقه، تقدم منها وألقى بنفسه في حضنها، وقفت مذهولة، لا تصدق ما ترى.. أجهشت بالبكاء، وأخذت تضربه على ظهره.. "**[3]. والأمر كذلك في أكثر اللحظات حميمية، عندما كان ورباب على شاطئ حيفا: " **أحس بيديها تطوقانه، وفمها يتحرك، شدّها إليه في عناق حميم، امتزج بالخوف والمرح.. وانهال عليها يقبّلها أينما وقعت شفتاه، ورباب مستسلمة، تستجمع ما لديها من قوّة، تشدّه إليها.. "**[4].

أما روايتا زقطان فقد تناثرت فيهما اللغة الشعرية بين جنبات لغة السرد، بحيث أضفت على سرد الأحداث رونقا أخرجها من أجواء الرتابة، وقد جاءت تلك اللغة، في جلّها، معتمدة الإيجاز والمجاز المتكئ على الوصف، البعيد عن الإغراق في الشعرية، أو الاسترسال فيها، بحيث يشعر المتلقي بشعرية اللغة، ولا يستطيع، في الوقت ذاته، الإمساك بها، ومن ذلك حديث السارد عن رحلات الغزو والفتح إلى القدس: " **لا أحد يموت في هذه القافلة ولا القافلة تصل** "[5]، وفي الحديث عن رحلات العودة إلى فلسطين: " **الحكايات التي لم تكتمل وبقيت واقفة عند الحافة بهدوء متكئة على أبطالها** "[6]، وفي الحديث عن الطرق في قرى فلسطين: " **طرق لا تأخذ من الحكاية أكثر مما تحتاجه للمرور والتنفس** "[7]، وفي حديث هند عن الرسالة التي تركها زوجها لها: " **وكان لون الوسادة أبيض بخطوط زرقاء فاتحة، فبدت الرسالة وكأنها جزء من نومنا أو كأنها سقطت من أحلامنا عليها** "[8].

---

[1] ــ الأسعد، أسعد: **ليل البنفسج**. ص 20.
[2] ــ السابق. ص 54.
[3] ــ السابق. ص 55.
[4] ــ السابق. ص 86.
[5] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 16.
[6] ــ السابق. ص 61.
[7] ــ السابق. ص 91.
[8] ــ السابق. ص 113.

أما روايتا زكريا محمد، فقد جاءت " العين المعتمة " أكثر شعرية من " عصا الراعي "، معتمدة في إبراز لغتها الشعرية على الصورة الفنية، ومن ذلك: " **فالصمت قانون النهار وكل شيء فيه يقال مواربا، مختصرا، رامزا... غير أن الصبار، وهو الكائن الوحيد على الأرض الذي يأخذ حيزه في الفراغ دون تبذير، لا يحتمل الصمت المؤلم. لذا دارت رؤوسه في كل الاتجاهات كي تلقط الإشارات وتستطلع ما جرى، معرضة نفسها لأفواه الجمال التي تقضم بلا خوف ولا ورع**"[1].

4: 2: 3 شعرية الوصف في روايات الشعراء الروائيين

يعد الوصف كتقنية روائية ألصق بالشعر من النثر، ويرى عبد الملك مرتاض أن الوصف كان مقصورا على الشعر وحده، إلى أن فتحت أبوابه على النثر في القرن الرابع الهجري. حيث كان للجاحظ ولقدامة كبير الفضل في ذلك، ثم كان لتوظيفه في جنس المقامات أن فتح بابا شارعا لم يوصد إلى يومنا هذا[2].

وإذا كان السرد يركز على الحركات والأحداث، والوصف يركز على صور الأشياء والشخصيات فإن العلاقة بينهما في العمل السردي تقوم على التناقض؛ فـ " **الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض، حتما، مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف** "[3].

ويعرف مرتاض الوصف بأنه " **إجراء أسلوبي يسعى إلى تأنيق النسيج اللغوي، وتبيان صفات الموصوف، حيا كان أو شيئا، عبر نص أدبي، كيما يغتدي بديعا يشبه اللوحة الزيتية الجميلة: تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية** "[4].

ولما كانت الغاية من هذا الباب ليست الوقوف على الوصف بتفاصيله البلاغية، وإنما استكشاف مدى توظيفه في روايات الشعراء الروائيين، باعتباره تقنية تنسب إلى الشعر قبل الرواية، أي

---

[1] ــ محمد، زكريا: **العين المعتمة**. ص 47.

[2] ــ ينظر: مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1998م. ص 286.

[3] ــ السابق: ص 289.

[4] ــ السابق. ص 285.

باعتباره ألصق بالروائيين ذوي الأصل الشعري أكثر من غيرهم، فإن الدراسة ستكتفي في معالجة تقنية الوصف في روايات الشعراء الروائيين بمسألتين، هما: مدى توظيفه، ولغته.

4: 2: 3: 1 تقنيات توظيف الوصف:

تشير القراءة المتأنية للروايات، موضوع الدراسة، إلى أن توظيف الوصف فيها قد تفاوت من رواية لأخرى، وينطبق الأمر نفسه في روايات الشاعر الروائي الواحد، إن كان له أكثر من رواية، ويمكن إجمال هذا التفاوت، من خلال ملامسة بعض سمات توظيفه، عند بعض الشعراء الروائيين، على النحو التالي:

أظهر سميح القاسم في روايته عزوفا عن استخدام الوصف المباشر، إلا في مواقع قليلة، وقد لجأ فيها إلى استخدام تقنية الوصف بالسرد؛ حيث أن " **كل عمل سردي يحتوي صورا من الحركات والأحداث، وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق** "[1]. فحركة الأحداث وتسارعها تجعل المتلقي يكون صورا متتابعة لها، ولكنها، في الوقت ذاته، لا تمنحه الوقت الكافي للإطلالة على حيثيات المشهد. ولعل وصفه لليلك في نهاية كل فصل من روايته الأولى، يفصح عن ذلك: " **يتفشى الليلك ويعلو.. يغمر سيقان الكبار والأولاد وسيقان الزيتون.. يغمر الحمالة.. يغمر حسن وأشياءه المتساقطة.. ليلك يغمر البيوت وأشجار الزيتون والمقبرة.. ليلك يغمر العام.. وأنا أبكي.. أنشج.. أنتحب وأصرخ في لوعة جارحة** "[2]. ولعل السبب في لجوء القاسم إلى هذه التقنية، هو أن روايته تقوم على بث أيدلوجيا الصراع بكافة متعلقاته من أسباب ونتائج وتوقعات، الأمر الذي لا يدع مجالا للوقوف والتأمل في وصف المشاهد بقدر التركيز على حركة الأفعال فيها.

أما روايتا غسان زقطان فقد راوح فيهما بين السرد والوصف، مع غلبة الأول على الثاني. ويقصد بالوصف هنا، هو ذلك الوصف الذي يقطع السرد، " **فيبدو كأنه توقف للاستجمام، وتجديد للنفس في العمل السردي، خصوصا** "[3]. ويمكن تمثل ذلك في المقطع التالي: " **المرة الأولى التي التقيت فيها (علي) كنتُ خارجة من الحمام،...، كنت قد استأجرت غرفة من والدته، كانت غرفة صغيرة على سطح منزلهم، يؤدي إليها درج ضيق مشترك، كان للغرفة نافذة تطل على البيارات الممتدة على طول الساحل، نافذة بخشب أزرق، وهناك مقعد**

---

[1] ـــ مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص 289.

[2] ـــ القاسم، سميح: **إلى الجحيم أيها الليلك**. ص 50.

[3] ـــ مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. 289.

خيزران..، كانت الغرفة نظيفة...، وكان الحمام....، كنت خارجة من الحمام، كما أخبرتك، عندما طرق الباب... "[1].

أما خضر محجز فقد أفاض في استخدام الوصف غير القاطع للسرد، ولكنه المخبر عنه، أو ما أطلق عليه مرتاض السرد بالوصف[2]، ويمثله المقطع التالي، في الحديث عن حالة الصراع بين المبعدين والجنود: " **هكذا الأمر إذن!.. الرؤوس مصطفة ومرتبة في كل من الصفين المزدوجين اللذين يفصل بينهما ممر. والصفان المزدوجان المستقيمان المضغوطان في الحافلة، يشبهان خزنة البندقية: كلاهما رمادي محزز مستطيل. وكلاهما مستقيم ومزدوج. والفارق بسيط، حيث يمكن استبدال الحبات برؤوس "**[3].

أما زكريا محمد فقد أكثر من استخدام الفعل (كان) في مزجه بين السرد والوصف، ليشكل بذلك تداخلا بين الحدث والصفة، أو تداخلا بين الوصف بالسرد والسرد بالوصف. ويمثل ذلك المقطع التالي: " **كل طرح كان يدفن تحت عتبة.. وكان عمود الباب الخشبي يدور في ثقب الصير كلما فتح الباب أو أغلق. وكانت الأجنة الدفينة تسمع صريره بشوق. كانت هناك تتسمع إلى كل صوت وإلى كل نأمة. وكانت بلحمها المنقوع في الرطوبة المعتمة معذبة بانتظار مرور الأمهات بعد الحيض، كي تقفز من جديد إلى أرحامهن "**[4].

4: 2: 3: 2 لغة الوصف

يقصد بالحديث عن لغة الوصف في الروايات، هو استكناه معالم الشعرية فيها. ولما كانت الدراسة تقصر وتصغر عن طول وكبر المادة الروائية المتناولة، فإنها ستكتفي باختيار نماذج تحقق غايتها وفق دروب توظيف الوصف فيها.

والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: إذا كان الوصف ألصق بالشعر من النثر، فهل اختلفت لغة الشعراء الروائيين حين الوصف عن لغة السرد؟ وما هو مكمن الشعرية فيها؟

---

[1] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 109.

[2] ــ ينظر: مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص 301.

[3] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص 15.

[4] ــ محمد، زكريا: **العين المعتمة**. ص20.

أ) العلاقة بين لغة السرد ولغة الوصف:

لا يلمح الدارس بونا شاسعا بين لغة السرد ولغة الوصف في الروايات، موضوع الدراسة، فكلتاهما قد اعتمدتا في الأعم الأغلب على اللغة المحكية الأقرب إلى الفصحى منها إلى العامية، ولكن التفاوت الذي يمكن الوقوف عليه هو في طبيعة المعجم اللغوي الموظف حين الوصف في التعبير عن الحالات الحسية والشعورية، وانتقاء ألفاظها وتراكيبها وصورها، في أكثر الروايات التي ظهرت فيها شعرية الوصف، وذلك من خلال أنماط الوصف المتعددة، الأمر الذي يقودنا للإجابة عن السؤال الثاني، لبيان مدى تحقق الشعرية في هذه الروايات من خلال الوصف.

ب) شعرية الوصف:

يمكن الحديث عن لغة الوصف وشعريتها من خلال تناول الوصف البياني، الأشد إلتصاقا بالشعر، في الروايات. فقد أكثر الشعراء الروائيون في استخدام التشبيهات والاستعارات والكنايات في أثناء وصفهم للطبيعة أو الشخوص، ولعل التمثيل برواية خالد درويش " موت المتعبد الصغير " يبرز ما نذهب إليه.

لقد استطاع الكاتب في روايته أن يخرج القارئ من التتابع السردي للأحداث إلى التأمل في كل محطات الرواية؛ فقد زاوج بين سرده لأحداث طفولته، وما اعتراها من مآس، وبين التقاطه لتلك الصور الموحية بحالته من الطبيعة، بحيث أسقط حالته النفسية على صورة السماء في الليل، على شكل صراع ومطاردة بين القمر والغيوم، ويظهر ذلك من خلال المقاطع التالية:

" **القمر يتجنب سحابة تطارده على خيول الريح، وحين تخطئه تكمل دربها لتتفتت فوق الأرض القاحلة. قمر ذاهل كنظراتها ونظراته يوزّع عنبره على الطرقات والنوافذ بالتساوي.. وليس ثمة أكثر وحشة من صمت الثالثة بعد منتصف الليل** "[1].

" **القمر يتفادى سحابة أخرى تركض إليه، يضحك في شرنقته الشاحبة ويوزّع عطاياه على الجدران والنوافذ بالتساوي** "[2].

" **يركض القمر نحو التلال، يتوقف المطر وتسكت حافة النافذة. تتشقق السماء في الأفق الشرقي عن بقع رصاصية ــ برتقالية إيذانا بطلوع الفجر...** "[3].

---

[1] ــ درويش، خالد: **موت المتعبد الصغير**. ص5/ 6.

[2] ــ السابق. ص7.

[3] ــ السابق. ص10.

إن المقاطع السابقة علاوة على أنها تمثل ملخصا للرواية، إذ أنها تبدأ بإظهار حالة الصراع، وتنتهي بالأمل، فقد جاءت حبلى بالاستعارات والكنايات والرموز الموحية، وتكفي الإشارة إلى الجملة الأولى التي تصلح أن تكون سطرا شعريا في بداية قصيدة " **القمر يتجنب سحابة تطارده على خيول الرحيل** "، حيث جمال التصوير للصراع بين من يبث الضياء والأمل والسلام وبين من يجند كل الوسائل في حجبها، ويمنع من وصولها، وتكثيف الاستعارة في تشخيص القمر والسحابة والريح، واللجوء إلى الرمز في طرفي الصراع: القمر والسحابة.

وفي رواية " الحصار" نقرأ المقطع التالي: " **كانت الطائرات تسقط أجنتها الفسفورية جنينا بعد جنين، لتعود وتلقح من جديد، وتحبل، وتجهض من جديد، هذه الأوعية، لتسقط في أبراج الدبابات الأردنية، محدثة انفجارات بصوت وبريق ودخان** "[1].

4: 2: 4 شعرية الحوار في روايات الشعراء الروائيين

يعد المشهد الحواري من التقنيات الروائية التي تعمل على كسر رتابة السرد، وتقلص من مدى انفراد الراوي وسيطرته على النص الروائي، إذ أنها تفتح مجالا للشخصيات للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، وهو ما عبر عنه ميخائيل باختين إذ قال:" **أن شعرية السرد الروائي تتجلى في وجه من وجوهها في نمط جديد من التفكير اصطلح عليه بالأصوات المتعددة الحاضرة في الرواية بطريقة نرى فيها موضوعا دراميا مستقلا عن الغنائية، بحيث يبدو صوت الشخصية منفردا عن صوت المؤلف** "[2].

4: 2: 4: 1 تقنيات توظيف الحوار

تفاوت توظيف الحوار في روايات الشعراء من رواية لأخرى، ففي الروايات التي تركز على بث فكر الراوي ومن خلفه المؤلف، نجد بروزا واضحا للحوار في صفحاتها، أمثال روايات سميح القاسم، وخضر محجز، أما الروايات التي يكون العنصر السائد فيها الأحداث أو البيئة فإن نسبة الحوار فيها تقل، ويغلب فيها الوصف، إضافة إلى السرد، أمثال رواية زكريا محمد " العين المعتمة "، ورواية زقطان " عربة قديمة بستائر "، ورواية أديب رفيق محمود " الحصار ".

---

[1] ـــ محمود، أديب رفيق: **الحصار**. ص 94.

[2] ـــ باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ص

والحوار أو المشهد كما يطلق عليه حميد لحميداني: " **يقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد** "[1]، يعد، حسب جينيت، واحدا من التقنيات التي يدرس الإيقاع الزمني في الروايات من خلالها، إضافة إلى الخلاصة والاستراحة والقطع[2].

4: 2: 4: 2 لغة الحوار

تنوعت لغة الحوار في روايات الشعراء الروائيين؛ فقد جاء جزء منها موافقا للغة السرد في استخدامه للغة الفصيحة المبسطة، وجزء آخر استخدم اللهجة العامية، على اعتبار أنها الأقدر على الكشف عن أحوال الشخصيات، وثقافاتها، ومنابتها الطبقية.

ويمثل هذا التنوع انعكاسا لتوظيف الحوار في الروايات الفلسطينية، كما يمثل، من جهة أخرى اختلاف آراء النقاد والدارسين في اللغة المستخدمة فيه: فهناك من نادى بضرورة استخدام اللغة العامية، لما تحمله من كشف عن كنه الشخصيات المتحاورة بها، فيوسف الحطيني يوضح ذلك بقوله: " **إذا كانت وظيفة الحوار تتجلّى في كشف دواخل الشخصيات وصفاتها وأنماط تفكيرها، وفي تطوير الحدث نحو النهاية، فإنه يكشف من جهة أخرى عن الوظيفة الاجتماعية للغة، إذ يمكن للحوار أن يفرز لغة طبقية ذات بعد اجتماعي، ويأخذ هذا حدّه الأقصى حين يستخدم الخطاب اللهجة العامية التي تعبّر عن آلية تفكير الشخصيات وفق شرطها الاجتماعي** "[3].

ومن جهة أخرى، هناك من عدّ استخدام العامية في الحوار عيبا في الرواية؛ فعبد الملك مرتاض قد عاب على الروائيين المصريين استخدامها، وعدها منقصة لأعمالهم الروائية[4]، ونادى برفض العامية في الحوار: " **لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار** "[5].

ومن هذا المنطلق، فإن هذا التنوع في لغة الحوار، في الروايات موضوع الدراسة، قد ظهر في مستوياته المتعددة: استخدام اللغة الفصحى، واستخدام اللغة الفصحى المبسطة، واستخدام اللهجة العامية. وستكتفي الدراسة في هذا الشأن بضرب بعض النماذج على الحوار بنوعيه: الخارجي والداخلي.

---

[1] ــ لحميداني، حميد: **بنية النص السردي**. ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. 1993. ص 78.

[2] ــ ينظر: السابق. ص 76.

[3] ــ حطيني، يوسف: **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**. ص 222.

[4] ــ ينظر: مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص 199.

[5] السابق. ص 122.

أولا: الحوار الخارجي (الديالوج):

غلب على لغة الحوار استخدام اللغة الفصحى المبسطة، وقد أنطق الشعراء الروائيون شخصيات رواياتهم، على اختلاف مستوياتها، بها، حتى أن سميح القاسم في رواياته قد جعلها لغة شخصياته الإسرائيلية والأجنبية أيضا، ولم يبد فيها أي نوع من الركاكة، بحيث توحي بأنها صادرة عن شخصيات تنطق بغير لغتها الأصلية، ولم تظهر فيها إلا بضع كلمات باللغة العبرية، هي أقرب إلى المصطلحات منها إلى مفردات عادية، نحو: (جوييم، السفاراديم، شفارتسي خايي)، وقد لجأ إلى ترجمة الأخيرة في هامش الصفحة، بمعنى: " **حيوان أسود بالإيدش وتعني الشرقيين** "[1]. ولا يستثنى من ذلك إلا بعض العبارات، نحو: " **ــ شيكت. أتم مفريعيم (سكوتا.. إنكما تزعجان)** "[2].

ولعل اللافت في توظيف اللغة العبرية في روايات القاسم أنه قد أنطق بعض شخصياته العربية بها، ولم يجعلها منطوق من هي لغتهم في الأصل، على الرغم من لزومها في بعض المواطن في الروايات. والمقطعان التاليان يوضحان ذلك:

- " **غمغم أمير في شبه غيبوبة: أفراهام !**

رد إبراهيم بسرعة وبلهجة منتصرة:

ــ كين أمير. ما أتا روتسي؟ (نعم يا أمير. ماذا تريد؟) "[3].

- " **واحتجّت روتي:**

ــ ما هذا يا جماعة؟ أرجوكم.. تكلموا بالعبرية، أريد أن أفهم.

وردّ عليّ بسخرية قاسية:

ــ في تل أبيب نتكلم العبرية بطلاقة، فلماذا لا تتكلمين العربية في بلدنا، ولو ببطء؟ "[4]

أما عن استخدام القاسم للعامية في الحوار في رواياته، فلم يظهر ذلك إلا نادرا، نحو الحوار الذي دار بين أمير وأمه، حين زيارة (روتي) لبيته:

---

[1] ــ القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم.** هامش ص 78.

[2] ــ السابق. ص 25.

[3] ــ السابق. ص 25.

[4] ــ السابق. ص 64.

" **ــ يمّه.......**

ــ أهلا وسهلا يمّه.. بيتنا مفتوح لكل الأوادم.. ليش لأ؟ أصابع ايدك مش مثل بعضهم.. الدنيا ملانه ملاح وعاطلين.. غير شكل ما بعمر الكون.. هاي مشيئة ربنا سبحانه وتعالى.. أهلا وسهلا.. "[1].

أما غسان زقطان في روايته " عربة قديمة بستائر " فهي على الرغم من قلة الحوار فيها، إلا أن الحوار بالفصحى المبسطة قد عمها.

أما عن حواره مع اليهود، فقد نوع فيه حسب الشخصية المتحاور معها:

ــ فاليهودية المغربية جعلها تنطق باللغة العربية، لغة موطنها الأصلي:

" **نظرت إليه المرأة، ووجهت حديثها مباشرة إلى عينيه:**

ــ هل كنت في مراكش؟

ــ لا، ولكنني زرتها أكثر من مرة "[2]

ــ والفتاة اليهودية على حاجز الجسر جعل اللغة الإنجليزية لغة الحوار بينهما:

" **ــ هل تتحدث العبرية؟**

سمعها تقول ذلك بالإنجليزية،

ــ لا.

لم يتمكن من تفادي الإحساس بالراحة الذي اعترته وهو يرى أنهما وصلا إلى ملاذ أو مظلة وفرتها لهما اللغة الثالثة، منطقة محايدة وباردة لكنها تقبل وجودهما معاً، على غرابته"[3].

ــ والجندي الإسرائيلي على الحاجز جعله ينطق بالعربية المكسرة:

" **ــ يا مدام من هون لو سمحت!!**

كان يحفظ تلك الجملة بجهد ويرددها بجهد مضاعف.. وكان يُكَسّر العربية، كانت الحروف المنطوقة بالعربية مهانة، تماماً "[4].

---

[1] ــ القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**. ص 62.

[2] ــ زقطان، غسان: **عربة قديمة بستائر**. ص 31.

[3] ــ السابق. ص 51.

[4] ــ السابق. ص 22/ 23.

أما علي الخليلي في روايته " المفاتيح تدور في الاقفال " فقد غلب عليها استخدام الحوار باللهجة المحكية، موظفا، على غرار السرد، الأمثال الشعبية، أنّى تسنى له ذلك:

" ــ فلانة عايبة، تركت شاش راسها واتبعت لباسها.

ــ فلانة تطقطق بقبقابها، لتنادي صحابها.

ــ فلانة دايره على حل شعرها.

ــ فلانة مشمرة عن حالها. "[1].

أما خضر محجز فقد راوح في رواياته بين العربية الفصيحة، نحو:

" ــ دعونا نقترع على ذلك.

ــ أنا موافق على الاقتراع. من رآني مخطئاً فليرفع إصبعه "[2]

وبين المزاوجة بين الفصحى والعامية، نحو:

" ــ ما هو معنى كلامك؟

ــ يعني ما حدش بينفعك.

ــ أنت شخص مطيع. مش زي الآخرين.. خليك ساكت.. مش احنا اللي بعتناك ع الجامعة وعلمناك

ووظفناك؟ الآن جاي تعمل علينا رجل؟ "[3]

وهذا الخلط في الاستخدام الثاني بعيد عن الواقع، من جهة، ويضعف الحوار والرواية، من جهة أخر.

ثانيا: الحوار الداخلي (المونولوج):

قد يلجأ الراوي أو إحدى الشخصيات الرواة في الرواية إلى استخدام الحوار الداخلي (المونولوج) وذلك للكشف عن أحوالها الشخصية من منطلق ذاتي، الأمر الذي يساعد القارئ على تحقيق فهم أعمق لها ولمواقفها.

وقد برز من بين الروايات، في توظيف هذه التقنية، رواية الأسعد " ليل البنفسج "، خاصة في مناقشته لذاته في مسائل العودة للوطن، والتنظيم، والزواج، وغيرها.

---

[1] ــ الخليلي، علي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. ص 42.

[2] ــ محجز، خضر: **عين اسفينه**. ص 205.

[3] ــ السابق. ص 175.

ففي الصفحات الأولى للرواية، على سبيل المثال، استخدام " زيد " الحوار الداخلي بطريقة انتزع فيها من ذاته شخصية أخرى تحاوره وتدفعه للعودة للوراء وعدم التسلل والبقاء في مواطن النفي.

وقد كشف هذا الحوار، الذي استغرق صفحة ونصف الصفحة، وأغنى عن صفحات من الحديث عن الماضي، الأمور التالية:

1 ــ أغنى عن السرد باستخدام تقنية الاسترجاع المباشر عن طريق التذكر بما حل بفلسطين من تدمير لقراها بعد الاحتلال ومنها بيت محسير قريته " **لن يصدق أحد أن قرية عربية كانت هناك**"[1].

2 ــ تشتيت الأهل بعد النكبة " **ما لك وما لرام الله.. أهلك في القدس.. وحبيبتك في عمان** "[2].

3 ــ استبدال القرى اليهودية بالقرى العربية " **اسموها بيت مائير** "[3].

4 ــ إصرار زيد على العودة " **يجب أن أعود بأي ثمن ولن يردني عن القدس غير الموت**[4].

3ــ تفضيل العيش في الوطن رغم الاحتلال على حياة اللجوء " **العيش تحت الاحتلال.. أهون من البعد عن الوطن** "[5].

وتبقى مسألة الشاعرية، في نهاية هذا البحث، ليست حكرا على جنس أدبي دون آخر، وإنما تقاس حسب العناصر التي يتركب منها، مع توافر إمكانات التداخل والتزاوج بين الأجناس الأدبية، لتقاس في عالم الرواية وفق تقنياتها الأساس التي تعرف بها.

كذلك الأمر، تبقى اللغة هي عنوان الشعرية في أي جنس أدبي، ولا تنفصم الرواية عن هذا الحكم؛ " **فالرواية أطروحة لغوية أو لسانية، فهي جامعة للغات شتى: لغة الروائي، ولغة الرواة، ولغة الشخوص، وبذلك تتعدد المستويات اللغوية وتتمايز في فصول الرواية ومفاصلها: سرداً ووصفاً وحوارا** "[6].

---

1 ــ الأسعد، أسعد: **ليل البنفسج**. ص 10.

2 ــ السابق. ص11

3 ــ السابق. ص11

4 ــ السابق. ص 10.

5 ــ السابق. ص 12

6 ــ رشيد، بلال كمال: **اللغة والرواية**. ط1. عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع. 2011م. ص 7.

الخاتمة

تعد الظواهر الأدبية السمة المثلى في التعبير عن حيوية الأدب وديمومته بشقيه الشعري والنثري، فالشعر ما فتئ يتنوع حتى وصل في حداثة عصرنا إلى قصيدة النثر، والنثر ما زال يتجنس في فنون سردية توجتها الرواية، وبين هذا وذاك، قد يمتد صنف ويجزر آخر.

في الوقت الذي تناولت فيه الدراسة مسألة لافته، جمعت بين ركني الأدب، وهي انتقال من ولدت أقلامهم شعراء إلى فن الرواية، فقد عمدت، في سبر أغوارها، إلى الاقتصار على مجموعة من الشعراء الفلسطينيين، وذلك وصولا للإجابة عن الأسئلة التي تم طرحها بداية الدراسة، والمتمثلة بما يلي:

ـ هل شكلت المسألة السابقة ظاهرة لافتة ممتدة في حقل الأدب؟ أم أنها مجرد نزوات أدبية لم ترق بعد إلى حد الترسخ.

ـ وما هي الأسباب الكامنة وراء خفوت نجم الشعر وسطوع نجم الرواية؟

ـ وما الذي دفع بفئة الشعراء تلك إلى البحث عن فطام غير الشعر؟ وهل حققت غاياتها؟

ـ وكيف بدت كتاباتهم الروائية حكائيا؛ متنا ومبنى؟

ـ وهل حظيت باهتمام نقدي يوازيها؟

ـ وأخيرا، هل شكلت لغتهم ملمحا بارزا في رواياتهم، بحيث يشار إليها بأنها رواية شاعر؟

بعد أن خاضت الدراسة في هذه المسألة أربعة فصول، توصلت للنتائج التالية:

ـ إذا كان للتداخل بين الشعر والسرد، قديما، موطئ قدم، فإن العصرنة والحداثة قد فرضتا تلاقحا وتزاوجا أسفر عنه أجنة ومواليد أدبية جديدة.

ـ إن تباعد كثير من الشعراء عن الجوهر الحقيقي للشعر قد أحدث شرخا بينه وبين متلقيه. فانصرفت مسامعهم عنه إلى ما هو ألصق بها.

ـ وقفت الدراسة على أهم العوامل التي أدت إلى خفوت نجم الشعر؛ فقد شكلت لغته وغموضه ونخبويته وابتعاده عن أركان القصيدة من وزن وقافية وتفعيلة أهم الأسباب للنفور منه، هذا ناهيك عن تقليده للشعر المترجم، ومزاحمة الفنون الأدبية المقروءة والمسوعة والمرئية له.

ـ تناولت الدراسة أهم العوامل التي ساعدت على سطوع الرواية، حيث شكلت قدرتها على تمثيل روح العصر، ومرونتها، واحتواؤها للفنون الأدبية الأخرى، أهم الأسباب التي دعت إلى الإقبال عليها؛ تأليفا وقراءة ونقدا.

ـ أظهر تزايد منح الجوائز العالمية للأدب، كجائزة نوبل، للرواية، وتزايد طباعتها وترجمتها، تزايد الإقبال عليها من جمهور التلقي.

ـ إن تصاعد حركة الرواية عالميا قد غير من وضعية التراتب الأدبي، بحيث انعكس ذلك على الأصول والمفاهيم الراسخة عربيا؛ فاستبدلت الرواية بالشعر، وأمست ديوان العرب المحدثين.

ـ إن الدراسة الإحصائية لانتقال الشعراء، عربيا، من الشعر إلى الرواية، تثبت مدى ترسخ هذه المسألة، وأنها باتت ظاهرة متنامية.

ـ إن تنامي الإقبال على تأليف الروايات من الشعراء الفلسطينيين يمثل انعكاسا حقيقيا لتغلغل الظاهرة بينهم، وغوايتها لهم.

ـ أعرب الشعراء الروائيون في إجاباتهم عن الأسئلة التي وجهت إليهم أن توجههم نحو الرواية كان دافعه التنويع في الإنتاج، ويستثنى من ذلك أسعد الأسعد الذي أفصح عن انتقاله، كليا، إلى الرواية، وأنه بات روائيا وليس شاعرا.

ـ لم تحد موضوعات الشعراء الروائيين عن الخط العام للرواية الفلسطينية، فقد ظل الهم الوطني هو الخيمة التي تتظلل بفيئها رواياتهم.

ـ غلب على روايات الشعراء الروائيين الاتجاه الواقعي، ويستثنى من ذلك رواية " العين المعتمة " لزكريا محمد، ذات الاتجاه الغرائبي.

ـ غلب على هذه الروايات اقترابها من فن السيرة الذاتية، حتى حين توظيف بعضها للضمير (هو) في السرد عن الشخصية الرئيسة فيها.

ـ غلب على هذه الروايات تطابقها مع نوع الرواية القصيرة (النوفيلا)، وذلك من حيث عدد صفحاتها، كمؤشر أولي، إضافة إلى أن تقلص امتداد أحداثها، وبعدها عن التفاصيل المفرطة، والتحليل المكثف، وتسليط أضوائها على شخصيات رئيسة بعينها، قد أدرجها في هذا النوع الروائي.

ـ اتكأت معظم عناوين روايات الشعراء الروائيين على المجاز، ما أضفى عليها صفة الشاعرية.
ـ تنوع استخدام تقنيات الرواية في روايات الشعراء الروائيين بين سرد وحوار ووصف، ولكنه قد غلب عليها توظيف السرد على غيره.

ـ تفاوت توظيف التناص والأسطورة والرمز والمثل والشعر من رواية لأخرى، ولم يبرز توظيف الشعر فيها كسمة عامة، تعكس الأصل الأدبي لمؤلفيها.
ـ تفاوت حجم التلقي النقدي لهذه الروايات من شاعر روائي لآخر، وقد بلغ أقصى مداه مع أولى روايات سميح القاسم، وثانية غسان زقطان.

ـ تفاوت حجم التلقي النقدي في أعمال الشاعر الروائي الواحد، إن كان له أكثر من عمل، فقد بقي هذا التلقي لرواية القاسم الأخيرة دون المستوى قياسا بروايتيه الأولى والثانية. والأمر نفسه يمكن قياسه على روايات علي الخليلي الثلاث.

ـ لم تظهر اللغة الشعرية كسمة عامة في جميع الروايات، بل اقتصرت على مجموعة منها، نحو: " إلى الجحيم أيها الليلك "، و" المفاتيح تدور في الأقفال "، و" العين المعتمة "، و" عربة قديمة بستائر "، و " موت المتعبد الصغير ". الأمر الذي أخرجها عن الافتراض المتخيل؛ بأن رواية الشاعر الروائي لا بدّ لها من الاتسام بالشعرية لغة.

ـ لم تبرز اللغة الشعرية عند شاعر روائي واحد، خاصة ممن كتبوا عدة روايات، بل على العكس من ذلك، فقد تضاءلت شعرية الرواية بتزايد التأليف فيها، وهو ما برز في روايات سميح القاسم، وعلي الخليلي.

قائمة المصادر والمراجع

أولا ــ المصادر:

أ) روايات الشعراء الروائيين الفلسطينيين:

أسعد الأسعد: **ليل البنفسج**. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع. 1989 م.

عــُري الذاكرة رام الله: بيت المقدس للنشر والتوزيع. 2003 م.

غياب. رام الله: دار الماجد. 2005 م.

هناك في سمرقند. القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع. 2012 م.

بطعم الجمر. القدس: دار الكاتب. 2012م.

أديب رفيق محمود: **الحصار**. نابلس: منشورات الوحدة. 1981م.

خالد درويش: **موت المتعبد الصغير**. رام الله: المؤسسة الفلسطينية للنشر(جهات).2009م.

خضر محجز: **قفص لكل الطيور**. غزة: خاص. 1997م.

اقتلوني ومالكا. غزة: وزارة الثقافة الفلسطينية. 1998م.

عين اسفينه. غزة: اتحاد الكتاب الفلسطينيين. 2005م.

زكريا محمد: **العين المعتمة**. القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين.1996م.

عصا الراعي. عكا: دار الناشر بالتعاون مع مؤسسة الأسوار. 2003م.

سميح القاسم: **إلى الجحيم أيها الليلك**. القدس: منشورات صلاح الدين. 1977م.

الصورة الأخيرة في الألبوم. رام الله: منشورات دار الكاتب. 1979م.

ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا. كفر ياسيف: منشورات دار الحقيقة. 2011م.

علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الأقفال**. القدس: منشورات صلاح الدين. 1980م.

ضوء في النفق الطويل. عكا: منشورات الأسوار. 1983م.

موسيقى الأرغفة. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين. 1998م.

غسان زقطان: **وصف الماضي**. عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع. 1995م.

عربة قديمة بستائر. عمان: الأهلية للنشر والتوزيع. 2011م.

ب) السير الذاتية للشعراء الروائيين الفلسطينيين:

الخليلي، علي: "**بيت النار**". عمان: دار الشروق. 1998م

القاسم، سميح: **إنها مجرد منفضة ــ سيرة الجزء قبل الأخير**. ط1. حيفا: دار راية للنشر. 2011م.

محمود، أديب رفيق: **التجربة**. عنبتا: المؤلف. 2009م.

ج) مصادر أخرى

القرآن الكريم

الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**. ج 15. ط 1.القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية ــ 1961م.

الأعشى، ميمون بن قيس: **ديوان الأعشى**. تحقيق: فوزي عطوي. بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب. 1968م

الألباني، محمد ناصر الدين: **صحيح الجامع الصغير**. مج1. ط3. بيروت: المكتب الإسلامي. 1988م

امرؤ القيس، خندج بن حجر: **ديوان امرئ القيس**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط4. القاهرة: دار المعارف. 1984م.

البخاري، الإمام محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه: **صحيح البخاري**. تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد. كتاب بدء الخلق. رقم الحديث: 3307. مصر: مكتبة الإيمان. 2003م. 1423هـ

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: **شرح ديوان أبي تمام**. ج1. ط2. بيروت: دار الكتاب العربي. 1994م

ابن ثابت، حسان: **الديوان**. ج1. تحقيق: وليد عرفات. ط1. بيروت: دار صادر. 1974م

الجيوسي، سلمى الخضراء: **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**. مج 1، 2. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1997م.

الحطيئة، أبو ملكية جرول بن أوس العبسي: **ديوان الحطيئة**. من رواية أبي حبيب عن أبي الأعرابي وأبي عمرو الشيباني. شرح: أبو سعيد السكري. بيروت: دار صادر. 1967م

درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. مج1. ط14. بيروت: دار العودة. 1994م

درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. مج2. ط14. بيروت: دار العودة. 1994م

ابن أبي ربيعة، عمر: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**. شرح: يوسف شكري فرحات. ط1. بيروت: دار الجبل. 1992م

زرزور، أحمد: **شريعة الأعزل**. ط1. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.2006 م

شاهين، أحمد عمر: **موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين.** مج 2. ط2 غـزة: المركـز القومي للدراسات والتوثيق. 2000 م

شوقي، أحمد: **الموسوعة الشوقية ــ الموسوعة الكاملة لأمير الشعراء أحمد شوقي.** مـج1: " **شوقي بين الشـعراء** " ط1. جمع وترتيب وشرح إبراهيم الأبياري. بيروت: دار الكتاب العربي. 1995م

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر.** ط2. تحقيق: مفيد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية. 1989م.

الفيصل، سمر روحي: **معجم الروائيين العرب.**ط1. لبنان: جروس برس. 1995م

محمود، عبد الرحيم: **ديوان عبد الرحيم محمود.** عمان: لجنة تكريم ذكرى الشـاعر الشـهيد. 1958م

أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي الدمشقي: **ديوان أبي نواس.** بغـداد: دار مكتبـة الثقافـة العربية. 1940م

النيسابوري، محمد بن عبد الله الحاكم: **المستدرك على الصحيحين.** تحقيق: عبد السلام مملوس. ط1. بيروت: دار المعرفة.1916م. الحديث: 3845.

ثانيا ــ المراجع العربية:

أدونيس، علي أحمد سعيد: **زمن الشعر**. بيروت: دار العودة. 1983م

الأسطة، عادل: **قراءة نقدية في رواية شرق المتوسط، تأملات في المشهد الثقافي الفلسطيني.** نابلس: دن. 1995م

الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية.** ط1. عكا: مؤسسـة الأسـوار. 2002م

الأسطة، عادل: **اليهود في الأدب الفلسطيني بـين 1913-1987.** القـدس: اتحـاد الكتـاب الفلسطينيين في الضفة الغربية و قطاع غزة. 1992م

الأسطة، عادل: **اليهود في الرواية العربية " جدل الذات والآخر** ". رام الله ــ فلسطين: الرقمية للنشر والتوزيع. 2012م

إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد الأدبي.** ط3. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1960م

بسيسو، عبد الرحمن: **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر.** ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1999م.

البياتي، عبد الوهاب: **تجربتي الشعرية**. بيروت: منشورات نزار قباني. 1968م

جيدة، عبد الحميد: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**. ط1. بيروت: مؤسسة نوفل.1980م

حجازي، أحمد عبد المعطي: **قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء**. دبي: دبي للثقافة ــ الكتاب 18. نوفمبر 2008م.

حسين، طه: **في الأدب الجاهلي**. ط11. القاهرة: دار المعارف.1975م.

حطيني، يوسف: **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 1999م.

خليل، إبراهيم: **التجديد في الشعر العربي**. ط1. عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع. 1987م.

الخليلي، علي: **التراث الفلسطيني والطبقات**. بيروت: دار الآداب. ط1. 1977م

الخليلي، علي: **الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي ــ قراءات في أدب فلسطيني جديد**. ط1. رام الله ــ فلسطين: منشورات مركز أوغاريت الثقافي. 2008م.

خواجة، علي حسن: **في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة ــ انتفاضة الأقصى أنموذجا**. ط1. رام الله: مركز أوغريت الثقافي. 2009م.

الديك، نادي ساري: **ظلال القيقب ومباسم الزيزروق**. ط1. رام الله: دار الشيماء للنشر والتوزيع. 2013م. 131.

الراعي، علي: **الرواية في الوطن العربي**. القاهرة: دار المستقبل العربي. 1991م

رشيد، بلال كمال: **اللغة والرواية**. ط1. عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع. 2011م

زايد، علي عشري: **دراسات نقدية في شعرنا الحديث**. ط 2.القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير 2002م.

زعرب، صبحية عودة: **الشخصية اليهودية الإسرائيلية في الخطاب الروائي الفلسطيني (1967 ــ 1997م)**. ط1. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. 2005م.

سعيد، خالدة: **البحث عن الجذور**. بيروت: دار مجلة شعر. 1960م.

الشحادة، يوسف محمد ذياب: **الرواية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة**. فلسطين: وزارة الثقافة الفلسطينية ــ الهيئة العامة الفلسطينية للكتاب. 2009م

شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**. ط1. فلسطين ــ خان يونس. مكتبة القادسية للنشر والتوزيع. 2005م.

شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟** مصر: دار المعارف. 1968م

صالح، فخري: **في الرواية الفلسطينية**. ط1. بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث. 1985م.

ضيف، شوقي: **فصول في الشعر والنقد**. ط1. القاهرة: دار المعارف.1971م

عباس، إحسان: **فن الشعر**. ط3. بيروت: دار الثقافة. ?196

عبيد الله، محمد: **بنية الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين**. عمان: أزمنة للنشر. 2006م

عصفور، جابر:**رؤى العالم ــ عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**. ط1.المغرب ــ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.2008م.

عصفور، جابر:**زمن الرواية**. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. 1991م.

عصفور، جابر:**مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر. 1978م

العقاد، عباس محمود: **في بيتي**. بيروت ــ صيدا: منشورات المكتبة العصرية

العقاد، عباس محمود والمازني، إبراهيم عبد القادر: **الدّيوان في النقد والأدب**. ط3. القاهرة: دار الشعب. 1972م

العلاق، علي جعفر: **الشعر والتلقي**. ط1. عمان ــ الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع. 1997م

عودة، محمد علي: **دراسات في الرواية الفلسطينية**. ط1. القاهرة: مكتبة جزيرة الورد. 2010م

العيد، يمنى: **الراوي: الموقع والشكل**. ط1. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. 1986م.

العيلة، زكي: **صورة الذات وصورة الآخر في الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة بعد عام 1967 م**. البيرة، مركز بيت المقدس للآداب والترجمة. 2007م.

العيلة، زكي: **في ضفاف السرد ــ صورة اليهودي في رواية سميح القاسم إلى الجحيم أيها الليلك**. رام الله: دار الماجد للنشر. 2005م

الغيطاني، جمال: **نجيب محفوظ... يتذكر**. ط1. بيروت: دار المسيرة. 1980م

فضل، صلاح: **أساليب الشعرية المعاصرة**. ط1. بيروت: الآداب للنشر. 1995م

القاسم، نبيه: **في الرواية الفلسطينية**. ط1. فلسطين ــ كفر قرع: دار الهدى. 1991م

القاسم، نبيه: **دراسات في القصة المحلية ــ "إلى الجحيم أيها الليلك والرؤية الثورية الإنسانية"**. عكا: الأسوار للطباعة والنشر. 1979م.

قطّوس، بسّام: **سيمياء العنوان**. عمان: وزارة الثقافة. 2002م.

لحميداني، حميد: **بنية النص السردي**. ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. 1993.

أبو مطر، أحمد:**الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 – 1975)**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1980م.

مفتاح، محمد: **التلقي والتأويل – مقارنة نسقية**. بيروت: المركز الثقافي العربي1994م.

المناصرة، عز الدين: **إشكاليات قصيدة النثر**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2002م

المناصرة، عز الدين: **جمرة النص الشعري – مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة**. عمّان: دار الكرمل للنشر والتوزيع. 1995م.

مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1998م.

مواسي، فاروق:**عرض ونقد في الشعر المحلي**. القدس: مطبعة الشرق التعاونية. 1976م

موافي، عثمان: **من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث**. القاهرة: دار المعرفة الجامعية. 1996م.

الموسوي، محسن جاسم: **عصر الرواية – مقال في النوع الأدبي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1986م

أبو النجا، حسين: **اليهودي في الرواية الفلسطينية**. الجزائر: منشورات رابطة إبداع الثقافية. 2002م

نجم، محمد يوسف: **القصة في الأدب العربي الحديث**. بيروت: 1966م

نمر موسى، إبراهيم: **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**. فلسطين بيرزيت: مركز القدس للتصميم والنشر والكمبيوتر. 1995م

وادي، فاروق: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**. ط2. عكا. دار الأسوار. 1985م.

ياغي، عبد الرحمن: **حياة الأدب الفلسطيني – من أول النهضة... حتى النكبة**. ط2. منشورات وزارة الثقافة. سلسلة كتاب القراءة للجميع" 18 ".2001م

يسين، السيد: **التحليل الاجتماعي للأدب**. ط3. مصر: مكتبة مدبولي. 1982م

ثالثا: المراجع المترجمة

أرسطو: **فن الشعر**. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار الثقافة. 1973م.

باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكــر للدراســات والنشر. 1987م

باشلار، غارستون: **جماليات المكان**. ت: غالب هلسا. ط5. عمان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. 2000م.

بلعابد، عبد الحق: **عتبات (ج. جينيت من النصّ إلى المنــاص)**. ط1.تقــديم: ســعيد يقطــين. الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف. 2008م.

طودوروف، تزفيطان: **الأدب والدلالة**. ترجمة: محمد نديم خشفة. ط1. حلب: مركــز الإنمــاء الحضاري. 1996م

تودوروف، تزيفتيان: **مدخل إلى الأدب العجائبي**. ت: الصديق بــو عــلام. ط1. القــاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع. 1994م

جويا، دانا: ***حبر سري ــ الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة***، **الكرمل**. ترجمة: صبحي حديدي. ع 80. صيف 2004

ستروك، جون: **البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى ديريدا**. ترجمة: محمد عصــفور. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. العدد 206. المجلس الــوطني للثقافــة والفنــون والآداب. فبراير. 1996م

عباسي، محمود: **تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي فــي إســرائيل (1948 ــ 1976)**. ترجمة: حسين محمود حمزة. فلسطين ــ شــفاعمرو: دار المشــرق للترجمــة والطباعة والنشر. 1998م

أبو غزالة عدنان: **الثقافة القومية في فلسطين خلال الانتداب البريطاني**. ترجمــة: د. حســني محمود. عكا: دار الأسوار [-197].

لوكاش، جورج:**الرواية كملحمة بورجوازيــة**. ط1. ت: جورج طرابيشي. بيــروت: الطليعــة للطباعة والنشر. 1979م.

مندلاو، أ. أ: **الزمن والرواية**. ط1. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.1997م.

هوليهان، جوان: ***حول نثر الشعر***. **الكرمل**، ترجمة: صبحي حديدي. ع 80. صيف 2004م

رابعا: الرسائل الجامعية

جعيد، عبد الرحمن علي عبد الرحمن: **علي الخليلي أديبا**. (رسالة ماجستير غير منشــورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2006.

قاسم، نادر جمعة: **التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عــام (1967-1993)**. (رسالة دكتوراة غير منشورة) الجامعة الأردنية. عمان. الأردن. 1993م.

مالكي، فرج: **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية ــ دراسة في النص المــوازي ــ** (رســالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2003م.

خامسا: المجلات

جبرا، إبراهيم جبرا: ***هذا زمن الرواية***، **مجلة فصول**. ع1. مج12.1993م

جويا، دانا: ***حبر سري ــ الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة***، **الكرمل**. ترجمة: صبحي حديدي. ع 80. صيف 2004م

حديدي، صبحي: ***موقع الشاعر ــ مصائر الشعر***، **الكرمل**. ع 80. صيف 2004م

حمادي، عبد الله: ***ماهية الشعر***، **علامات في النقد**. ج 40. مج10. يونيو 2001م

خفاجي، محمد عبد المنعم: ***هل انتهى زمن الشعر؟!*** **مجلة الهلال**. ع8. مج119. آب 2001م

درويش، أحمد: ***أمير الشعراء وطموح الرواية العربية***. **مجلة العربي**. ع608.7/2009م

رحيم، فلاح: ***شعرية الأنظمة الأدبية***، **علامات في النقد**. ج 25. مج7. سبتمبر 1997م

الرواشدة، سامح عبد العزيز: ***ظواهر في لغة الشعر الحديث ــ وإشكالية التأويل***، **مجلة مؤتــة للبحوث والدراسات**. ع 2. مج 2. 1997

سلام، محمد زغلول: ***الشعر وزمن الرواية***، **مجلة الهلال**. ع9. مج119. سبتمبر 2010م

الشعابي، علي بن محمد: ***مفهوم ديوان العرب بين الشعر والروايــة***، فكر وإبداع. ع41. 7ــــ 2007

صالح، فخري: ***الرواية الفلسطينية في الوقت الراهن***: إشارات، **مجلة الدراسات الفلسطينية**. ع 22. ربيع 1995م

الضبع، محمود: ***الشعر المعاصر وآليات التلقي***. **المجلة العربيــة للعلــوم الإنســانية**. ع113. مج29. 2011م

العف، عبد الخالق محمد: ***الزمان والمكان في رواية رابع المستحيل***، **مجلة الجامعة الإسلامية "سلسلة الدراسات الإنسانية"**. غزة ــ فلسطين. ع 2. 25. 2. 2008م.

عكاشة، رائد جميل والعدوان، أحمد إبراهيم: ***عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصــول ودواعي التجديد***، **مجلة دراسات ــ العلوم الإنسانية والاجتماعية**. ع2. مج37. 2010م

عودة، خليل: ***اليهودي في رواية سميح القاسم " الصورة الأخيرة في الألبوم***، **مجلة جامعة النجاح ــ العلوم الإنسانية**. ع 12. 1998م.

محسن، سميح: ***الشعر الفلسطيني بعد درويش***، **مجلة تسامح**. ع35. مج9. كانون الأول 2011م

مرتاض، عبد الملك: ***بنية اللغة الشعرية عند سعد المحيمدين***، **علامات في النقد**. ج 59. مج15. مارس 2006م

النابي، فراج: ***تداخل الأنواع الأدبية وتوالد السرد ــ رواية السيرة الذاتية أنموذجا***، مجلة إبداع. ع 13، 14 شتاء/ ربيع 2010م.

النعيمي، حسن: ***نص المعلقات تقاطعات الشعر والسرد***، **مجلة علامات في النقد**. ج 39. مج 10. مارس 2001م

هكسلي: ***ألدوس هكسلي يتحدث عن فنه الروائي***، **ترجمة: صبحي حديدي. مجلة حوار 8**. السنة الثانية. ع2. شباط 1964م/ ص 93 أجرى الحوار: وبكس، جورج وفريز، ري. نقلا عن مجلة " **ذي باريس ريفيو**

هلال، عبد الناصر: ***سردية الشعر ــ شعرية السرد***، **مجلة علامات في النقد**. ج 72. مج 18. فبراير 2011م

يونس، صلاح الدين: ***النثر.. لا الشعر***، **مجلة الدراسات والبحوث**. ع552. أيلول. 2009م.

سابعا: الصحف

الأسطة، عادل: **تأملات في واقع القصة القصيرة (على هامش معرض الكتاب)**. صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 6031 السنة السابعة عشرة/ 23ــ 10ــ 2012. ملحق أيام الثقافة.

الأسطة، عادل: **سميح القاسم: ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً**، صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 5828 السنة السابعة عشرة/ 1ــ 4ــ 2012م. دفاتر الأيام.

الأسطة، عادل: **سميح القاسم: ملعقة سُمّ صغيرة ثلاث مرات المؤلف والرّاوي والبطل وزمن الكتابة، صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 6222. السنة الثامنة عشرة/ 5ــ 5ــ 2013. دفاتر الأيام.

الأسطة، عادل: **في ذكرى النكبة: نهايات سردية لبدايات غنائية، صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 5509 السنة السادسة عشرة/ 15ــ 5ــ 2011. ملحق أيام الثقافة.

الأسطة، عادل: **اللغة، المكان، نمط القص... وأشياء أخرى ــ قراءة في الرواية الأولى لعلي الخليلي، صحيفة الشعب الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 2735. السنة العاشرة/ 30ــ 7ــ 1981م.

جوني، عدي: **خالد درويش في " موت المتعبد الصغير " إعلان موت السرد إحياء للغة الشعر**، صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 4862. السنة الرابعة عشرة/ 28ــ 7ــ 2009م. ملحق أيام الثقافة.

دحبور، أحمد: **أسعد الأسعد ورواية " بطعم الجمر " في مواجهة الاحتلال**. جريدة الحياة الجديدة. رام الله ــ فلسطين. ع6099/ 24. 10. 2012م. عيد الأربعاء 19.

دحبور، أحمد: **غسان زقطان وكتابه المفتوح عربة قديمة بستائر**. صحيفة الحياة الجديدة. رام الله ــ فلسطين. ع6414/ 11. 9. 2013م. الحياة الثقافية.

العموري، ناجح: **أسعد الأسعد في روايته "عري الذاكرة " نمو الشخصية ووظائفها الفنية**، صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 7452. السنة الثامنة/ 9ــ 3ــ 2004م

الغول، يسري: **قراءة في رواية خضر محجز "عين اسفينه". جريدة الحياة الجديدة**. رام الله ــ فلسطين. ع 3436. السنة العاشرة/ 2005.5.16م. الحياة الثقافية.

القزق، عمر: **ملعقة سم صغيرة، ثلاث مرات يوما.. في ظلال الثلاثية.. لسميح القاسم. صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 6024. السنة السابعة عشرة/ 2012.10.16م. ملحق أيام الثقافة. 33.

(و) ع 6031. السنة السابعة عشرة/ 2012.10.23م. ملحق أيام الثقافة. 29

القلازين، صباح: **خالد درويش في "موت المتعبد الصغير": الانتصار بالحلم**. رام الله ــ فلسطين. صحيفة الأيام الفلسطينية. ع 5343. السنة الخامسة عشرة/ 2010.11.30م. ملحق أيام الثقافة 24.

المدهون، راسم: **موت المتعبد الصغير لخالد درويش ــ المأساة من حدقة الطفولة ومخيّلتها**. صحيفة الأيام الفلسطينية. رام الله ــ فلسطين. ع 4814. السنة الرابعة عشرة/ 9ــ 6ــ 2009م. ملحق أيام الثقافة

مسلم، سامي: **هاجس الذكريات يلاحق غسان زقطان في روايته عربة قديمة بستائر، صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 5637. السنة السادسة عشرة/ 20ــ 9ــ 2011. ملحق أيام الثقافة.

أبو هاشم، عبد الوهاب:حول رواية عين اسفينة لخضر محجز. جريدة الحياة الجديدة. رام الله ــ فلسطين. ع 3499. السنة العاشرة/ 2005.7.18م. الحياة الثقافية.

وادي، فاروق: **اعتذار متأخر لسادن البرقوق، صحيفة الأيام الفلسطينية**. رام الله ــ فلسطين. ع 4513. السنة الثالثة عشرة/ 8. 8. 2008م. دفاتر الأيام.

ثامنا: فصل من كتاب

إبراهيم، حنا: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". **غرنيكا سميح القاسم**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

بغدادي، شوقي: **هل انتهى زمن الشعر؟** آراء **حول قديم الشعر وجديده**. كتاب العربي. سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي. الكتاب الثالث عشر. 15 أكتوبر 1986م.

أبو بكر، وليد: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". **سميح القاسم في روايتين ــ بأية لغة يكون الحوار**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

حجار، بسام: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". **الصورة الأخيرة في الألبوم ــ قصة المسار الطبيعي للصراع**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

حسن، توفيق: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". **إلى الجحيم أيها الليلك ــ محاولة نقدية**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

رزوق، أسعد: **الاهتمام بترجمة الشعر، الشعر في معركة الوجود**. تحرير: يوسف الخال. بيروت: دار مجلة شعر. 1960م

شلحت، أنطوان: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". **الخيط بين "الليلك" و "الصورة الأخيرة"**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

شلحت، أنطوان:**الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". **الصورة الأخيرة في الألبوم ــ الخيار الإنساني**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

الغلاييني، ميسون: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم في دائرة النقد**". **مع سميح القاسم في لوحته النثرية ــ إلى الجحيم أيها الليلك**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

الملائكة، نازك:: **ملامح التجديد الأولى، الشعر في معركة الوجود**. تحرير: يوسف الخال. بيروت: دار مجلة شعر. 1960.

النمر، سعد فتحي: **الأعمال الناجزة للشاعر سميح القاسم**. مج7. " **سميح القاسم فـــي دائـــرة النقد**". **قراءة في رائعة سميح القاسم ــ إلى الجحيم أيها الليلك**. ط1. القدس: دار الهدى. 1991م.

تاسعا: المجلات والصحف الإلكترونية

أدونيس، علي أحمد سعيد: أدونيس في افتتاح مهرجان غرناطة الشعري ــ الشعراء أكثر تأثيرا من الروائيين في وجدان العالم! إعــداد: محمّــد محمّــد الخطّــابي. القــدس العربـــي. 2012\05\05. http://www.alquds.co.uk/index.asp? =today\11qpt899 =data\2012\05\05

جرادة، خلود: رواية 'عربة قديمة بستائر' لغسان زقطان: سِفْرُ الترحال في الداخل، بحثاً عـــن الســـــــــكة. القـــــــــــدس العربـــــــــــي. 2013/3/13م. http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=today\13qpt899.htm&arc.

الخليلي، علي: المُتخيَّل والواقعي في الصراع "إيلانة" و"تالي فحيمة" نموذجاً. صــحيفة الأيـــام الفلســـــــــطينية. رام الله ــ فلســـــــــطين. 2005.2.7م. http://www.al-ayyam.com/article.aspx?did=15989&Date=2/7/2005

الخليلي، علي: مع رواية "اقتلوني ومالكاً" لخضر محجز أموت فلا تقبلني أرض ولا تبكي عليّ ســـــماء... إن نســـــيتُ. جريـــــدة الأيـــــام الفلســـــطينية. http://www.al-ayyam.com/article.aspx?did=40741&date=8/3/2006

أبو سعيد، منير: الضـــــبع. ويكيبيـــــديا الموســـــوعة الحـــــــرة. http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B6%D8%A8%D8%B9

شعلان، سناء: رواية "العين المعتمة" لزكريا محمد- الرعب العجيب والواقع المتخاذل، مجلـــة الروايـــــــــــــــــــــــــــــــــــــة. 3. 4. 2011م http://www.alrewaia.com/show.php?p=post&id=1279

عبد العزيز، يوسف: الشاعر غسان زقطان في روايته الجديدة «عربة قديمة بستائر :«

لا أحـــد يمـــوت فـــي القافلـــة ولا القافلـــة تصـــل، جريـــدة الاتحـــاد. 2 يونيـــو 2011م. http://www.alittihad.php?id=52606&y=2011&article=full#ixzz2RP5PkxMa

العبدلي، سجا: شاعر فلسطيني يعتبره الكثيرون أهم أديب عربي، صحيفة السياسة الإلكترونية. 02/09/2012 http://www.al-seyassah.com/AtricleView/tabid/59/smid/438/ArticleID/206890

عصفور، جابر:معركـــة الروايـــة. صـــحيفة الاتحـــاد الإماراتيـــة.31 مـــايو. 2012م.
http://www.alittihad.ae/columnsdetails
=6&column=23&id=53121&y=2012

العناني، زياد: "عربة قديمة بستائر" لزقطان: صياغة أمكنة مبللة بالحنين وحيوات ســردية لا تختبـــئ فـــي المجـــاز، جريـــدة الغـــد الإلكترونيـــة. 09/04/2011
http://www.alghad.com/index.php/article/466110.html

عوض، أحمد رفيق: 'عربة قديمة بستائر' لغسّان زقطان الروايات التي ليس فيها يهود تكون عـــادةً مملـــةً، القـــدس العربـــي. 18-01-2011م. http://www.alqudsalarabi
=data\2011\01\01-18\18qpt88.htm

القط، عبد القادر: عصر الشعر أم عصر الروايـــة؟ مصـــر المحروســـة ــ مجلـــة إلكترونيـــة ثقافيـــــــــــة.القـــــــــــاهرة.9 ســـــــــــبتمبر 2012.
http://www.misrelmahrosa.gov.eg/NewsD.aspx?id=17446

مينا، حنا: الشعر والرواية ..مرة أخرى! صحيفة الرياض الإلكترونية. ع15676. 26/ مـــايو/ 2011م. http://www.alriyadh.com/2011/05/26/article635699.html

عربة قديمة بستائر: أسئلة الشعر، أسئلة السرد. صـــحيفة الـــراي الأردنيـــة. 7. 10. 2011م.
http://archive.alrai.com/pages.php?news_id=403638

عاشرا: المواقع الإلكترونية

الأسطة، عادل: أدب الســـــــجون. موقــــــــع " فيصـــــــــل " الإلكترونـــــــــي.
http://www.faisal.ps/print.php?artId=1629

الأسطة، عادل: أمسية شعرية في ربيع الشعر. ديـــوان العـــرب. 30 آذار (مـــارس) 2009.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17727

الأسطة، عادل: تأثير الرواية الغربية في الرواية الفلسطينية: مقاربة أولى ــ فيركور "صـــمت البحر" و أسعد الأسعد "غياب". موقع فيصل " باب مفتـــوح للحـــوار ".03-05-2011م.
http://www.faisal.ps/atemplate.php?id=1536&catId=9#.UhkihH-O56I

الأسطة، عادل: سلطة اللغـــة ولغـــة الســـلطة. ديـــوان العـــرب. 10أيـــار (مـــايو) 2009م.
18191http://www.diwanalarab.com/spip.php?article

الأسطة، عادل: الشعراء يهجرون الشعر إلى الرواية ــ أسعد الأسعد وعري الذاكرة. ديـــوان العرب. 3. 5 2007م. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article8881

الأسطة، عادل: الـــوارث ــ خليـــل بيـــدس. الرقميـــة للنشـــر والتوزيـــع الإلكترونـــي.
http://www.alraqamia.com/books/review/119

أيوب، محمد: إلى الجحيم أيها الليلك ـ دراسة نقدية. موقع الحوار المتمدن. ع 1025/ 2004.11.22م. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=26929

تبرماسين، عبد الرحمن:مفهوم اللغة الشعرية. " مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر. 2009م." www.univ-biskra.dz/lab/Labreception/images/.../dakiret_el-jassed.pdf

جودة، أحمد: لماذا تحول الشعراء؟ أفق. 1 فبراير 2002. http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=321

حسين، سليمان: إلى الجحيم أيُّها الليلك.. انفتاحات النص الفائت ـ الراهن ـ المستقبل. موقع منتديات تخاطب.25. 10. 2010م. http://www.ta5atub.com/t1805-topic

حميد، حسن: قصيدة.. سالت أحزانها عن حدود أسطرها. موقع نور الأدب. 27. 8. 2010م. http://www.nooreladab.com/vb/showpost.php?p=85917&postcount=1

دحبور، أحمد: غسان زقطان يستدرج الجبل. موقع جهة الشعر. عن القدس العربي.2002/4/15م. http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Antolojya/shearAlaalam/dahbor.htm

دوابشة، محمد أحمد عبد الرحيم:الخوف من الآخر عند سميح القاسم ـ قصة "الصورة الأخيرة في الألبوم نموذجاً". ديوان العرب. 2. 10. 2007م. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article10676

أبو دقة، موسى إبراهيم:مقارنة لمقاربات السرد الروائي والسيري في رواية "راشيل كوري حمامة أولمبيا" ـ للروائي هارون هاشم رشيد. ملتقى الأدباء والمبدعين العرب. 05. 02. 2010م. http://www.almolltaqa.com/vb/showthread.php?49771

العيساوي، ريم: مفهوم الشعرية في النص الروائي. منتديات اتحاد الكُتاب والمثقفين العرب. 18. 7. 2010م. http://alexandrie.yoo7.com/t271-topic

السلحوت، جميل: رواية كلمات على رمال متحركة ـ إبداع متميز وتنوع ثقافي. رابطة أدباء الشام. http://www.odabasham.net/show.php?sid=32038

السلحوت، جميل: قراءة في رواية عري الذاكرة لأسعد الأسعد. موقع رابطة أدباء الشام. http://www.odabasham.net/show.php?sid=19136

السلحوت، جميل. وآخرون: رواية عين اسفينه للأديب د. خضر محجز في اليوم السابع. موقع الكاتب: جميل السلحوت. 14. 2. 2013م. http://www.jamilsalhut.com/?p=1513

السلحوت، جميل وآخرون: رواية هناك في سمرقند في اليوم السابع. موقع الحوار المتمدن الالكتروني. ع 3717. 4. 5. 2012م.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=306200

عبد الأمير، علي: وصف الماضي ـ أخف من رواية و أبهج من يوميات. المورد. 2009/12/27، http://www.aliabdulameer.com/inp/category_view.asp?Start=40&Offset=10&CID=7

العيلة، زكي: الآخر اليهودي في رواية سميح القاسم الصورة الأخيرة في الألبوم. موقع دنيا الرأي. 7. 5. 2005م.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2005/05/07/21374.html

مرتاض، عبد الملك: النظريات النقدية الجديدة تميل الآن إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية. موقع أمير الشعراء. أجرى الحوار: أحمد السعدي.
http://www.princeofpoets.com/internal.php?article_id=1338

مشارقة، تيسير: تجريب فلسطيني مبكر في رواية الضفة الثالثة لنهر الأردن. دنيا الوطن.3 / 5 /2005م.http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2005/05/03/21060.html

محمد، زكريا: اختصاري يوشك أن يتحول إلى صمت. موقع فيصل باب مفتوح للحوار. حاوره: زياد خداش.24/ 6/ 2010م.
http://www.faisal.ps/print.php?artId=1062

محمد، زكريا: زكريا محمد يتحدث عن عصا الراعي. موقع الرقمية الالكتروني. 2010/10/31م.http://www.alraqamia.com/books/view/41

نبيه، القاسم: سميح القاسم في: " ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً " حكاية أتوبيوغرافية. حيفا. الجبهة.

(1 ـ 3). 10. 9. 2011م. http://www.aljabha.org/?i=62564

و (4 ـ 4). 22. 10. 2011م. http://www.aljabha.org/?i=63398

أبو النجا، حسين: الغانية اليهودية في الرواية الفلسطينية. دنيا الرأي. 10. 10. 2005م.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2005/10/10/29285.html)

وازن، عبده: محاضرات نوبل تكشف أسرار الفائزين بالجائزة. الموقد ـ موقع الثقافة والفنون 07/05/2011 http://www.almawked.com/?page=details&newsID=967&cat=2

وصفي، توفيق: حب الله.. وحب ندى. القدس: موقع شبكة الانترنت للإعلام العربي "أمين". 2009-04-15م. http://www.amin.org/Print.php?t=opinion&id=6040

الملاحق

ملحق رقم (1)

الشعراء الروائيون في فلسطين 1948 ــ 2013 وأعمالهم الروائية (موثقة)

الشاعر الروائي	البلد	عدد الروايات	الروايات	تاريخ النشر	مكان النشر	دار النشر
علي الخليلي	فلسطين / الضفة	3	ــ المفاتيح تدور في الأقفال ــ ضوء في النفق الطويل ــ موسيقى الأرغفة	1980 1983 1998	القدس عكا القدس	منشورات صلاح الدين منشورات الأسوار اتحاد الكتاب الفلسطينيين
زكريا محمد	فلسطين / الضفة	2	ــ العين المعتمة ــ عصا الراعي	1996 2003	القدس عكا	منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين دار الناشر بالتعاون مع مؤسسة الأسوار
حسين البرغوثي	فلسطين / الضفة	1	ــ الضفة الثالثة لنهر الأردن	1984	القدس	دار الكاتب
أسعد الأسعد	فلسطين / الضفة	5	ــ ليل البنفسج ــ عـُـري الذاكرة ــ غياب ــ هناك في سمرقند ــ بطعم الجمر	1989 2003 2005 2012 2012	عمان رام الله رام الله القدس القدس	دار الشروق للنشر والتوزيع بيت المقدس للنشر والتوزيع دار الماجد دار الجندي للنشر والتوزيع دار الكاتب
غسان زقطان	فلسطين / الضفة	2	ــ وصف الماضي ــ عربة قديمة بستائر	1995 2011	عمان عمان	دار أزمنة للنشر والتوزيع الأهلية للنشر والتوزيع
عيسى بشارة	فلسطين / الضفة	1	ــ مدينة البغي	1994	رام الله	مكتب الكرمل
وداد البرغوثي	فلسطين / الضفة		ــ حارة البيادر ــ ذاكرة لا تخون ــ الوجوه الأخرى ــ تل الحكايا	1999 1999 2007 2007	رام الله .... بيروت بيروت	وزارة الثقافة د.م: د.ن. دار الخيال دار الخيال
أديب رفيق محمود	فلسطين / الضفة	1	ــ الحصار	1981	نابلس	منشورات الوحدة
جمعة الرفاعي	فلسطين / الضفة	1	ــ خارج الموعد	2013	رام الله	وزارة الثقافة (بانتظار النشر)

خالد درويش	فلسطين / الضفة	**1**	**ـ موت المتعبد الصغير**	2009	رام الله	**المؤسسة الفلسطينية للنشر(جهات)**
هارون هاشم رشيد	فلسطين / غزة	**4**	**دوامة الأعاصير** **ـ مولد عائد** **ـ سنوات العذاب** **ـ راشيل كوري حمامة أولمبيا**	195ـــ 195ـــ 1970 2005	.... القاهرة بيروت	**(مفقودة)** **(مفقودة)** **عالم الكتب** **دار مجدلاوي**
عبد الكريم سبعاوي	فلسطين / غزة	**6**	**ـ طائر البرق** **ـ العنقاء** **ـ الخل الوفي** **ـ الغول** **ـ البحث عن الترياق في بلاد واق الواق** **ـ رابع المستحيل**	.... 1989 1997 1999 2001 2005	.... استراليا غزة غزة غزة غزة	.... **دار سبيل للطباعة والنشر** **دار النورس** **دار النورس** **شركة مطابع الجراح**
خضر محجز	فلسطين / غزة	**4**	**ـ قفص لكل الطيور** **ـ اقتلوني ومالكا** **ـ عين اسفينه** **ـ شجرة الكستناء**	1997 1998 2005	غزة غزة غزة	.... **وزارة الثقافة الفلسطينية** **اتحاد الكتاب الفلسطينيين**
سميح القاسم	فلسطين / الداخل 48	**3**	**ـ إلى الجحيم أيها الليلك** **ـ الصورة الأخيرة في الألبوم** **ـ ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا**	1977 1979 2011	القدس عكا كفر ياسيف	**منشورات صلاح الدين** **منشورات دار الكاتب** **منشورات دار الحقيقة**

ملحق رقم (2)

الدراسة الإحصائية الخاصة بالشعراء الروائيين في فلسطين 1948 ـ 2013 (الشعر والرواية)

الشاعر الروائي	البلد	عدد الروايات	الروايات	تاريخ النشر	عدد الدواوين الشعرية	الدواوين الشعرية	تاريخ النشر	نسبة الروايات إلى الدواوين الشعرية	النسبة المئوية للروايات من مجمل العمل الشعري والروائي
علي الخليلي	**فلسطين / الضفة**	**3**	ـ المفاتيح تدور في الأقفال ـ ضوء في النفق الطويل ـ موسيقى الأرغفة	1980 1983 1998	**13**	ـ تضاريس من الذاكرة ـ جدلية الوطن ـ نابلس تمضي إلى البحر ـ تكوين للوردة ـ انتشار على باب المخيم ـ الضحك من رجوم الدمامة ـ ما زال الحلم محاولة خطرة ـ وحدك ثم تزدحم الحديقة ـ نحن يا مولانا ـ سبحانك سبحاني، من طينك طوفاني ـ القرابين أخوتي ـ هات لي عين الرضا هات لي عين السخط ـ خريف الصفات	1973 1974 1976 1977 1978 1978 1980 1981 1984 1990 1996 1996 2001	**3: 13**	**19 %**
زكريا محمد	**فلسطين / الضفة**	**2**	ـ العين المعتمة ـ عصا الراعي	1996 2003	**5**	ـ قصائد أخيرة ـ أشغال يدوية ـ الجواد يجتاز أسكدار ـ ضربة شمس ـ أحجار البهت	1981 1990 1994 2003 2008	**2: 5**	**29 %**

حسين البرغوثي	**فلسطين / الضفة**	**1**	ـ الضفة الثالثة لنهر الأردن	1984	**6**	ـ الرؤيا ـ ليلى وتوبة ـ حجر الورد ـ توجد ألفاظ أوحش من هذه ـ ما قالته الغجرية ـ مرايا سائلة	1988 1992 1996 1998 1999 2000	**6 :1**	**14 %**
أسعد الأسعد	**فلسطين / الضفة**	**5**	ـ ليل البنفسج ـ عـرُي الذاكرة ـ غياب ـ هناك في سمرقند ـ بطعم الجمر	1989 2003 2005 2012 2013	**4**	ـ الميلاد في الغربة ـ كلمات عن البقاء والرحيل ـ أنا أنت القدس والمطر ـ أعطني من حلمك جمرة	1974 1979 1984 1995	**4 :5**	**56 %**
غسان زقطان	**فلسطين / الضفة**	**2**	ـ وصف الماضي ـ عربة قديمة بستائر	1995 2011	**10**	ـ عرض حال الوطن ـ صباح مبكر ـ أسباب قديمة ـ رايات ـ بطولة الأشياء ـ ليس من أجلي ـ ترتيب الوصف ـ استدراج الجبل ـ سيرة بالفحم ـ كطير من القش.. يتبعني	1976 1981 1982 1984 1988 1992 1998 1999 2003 2008	**10 :2**	**17 %**
عيسى بشارة	**فلسطين / الضفة**	**1**	ـ مدينة البغي	1994	**3**	ـ الصدى والناي الحزين ـ خلود ـ أباريق الظمأ	1977 1989 1997	**3 :1**	**25 %**
وداد البرغوثي	**فلسطين / الضفة**	**4**	ـ حارة البيادر ـ ذاكرة لا تخون ـ الوجوه الأخرى ـ تل الحكايا	1999 1999 2007 2007	**1**	ـ للفقراء فقط	1991	**1 :4**	**80 %**

مايا أبو الحيات	**فلسطين / الضفة**	**3**	ـ حبات السكر ـ عتبة ثقيلة الروح ـ لا أحد يعرف نمرة دمه	2004 2011 2013	**2**	ـ ما قالته فيه ـ تلك الابتسامة ذلك القلب	2007 2012	**3: 2**	**60 %**
أديب رفيق محمود	**فلسطين / الضفة**	**1**	ـ الحصار	1980	**5**	ـ صلوات على مذبح الحياة ـ أحلام الدائرة الصغيرة ـ طير أزرق وجذوع بنية ـ أكمام تحت الجليد ـ وردة بين الرماد	1977 1984 1994 1995 1998	**1: 5**	**17 %**
جمعة الرفاعي	**فلسطين / الضفة**	**1**	ـ خارج الموعد	2013	**1**	ـ سجينيوس	2010	**1: 1**	**50 %**
خالد درويش	**فلسطين / الضفة**	**1**	ـ موت المتعبد الصغير	2009	**3**	ـ الجبل ـ الوقائع ـ " 88 "عام	1978 1980 1997	**1: 3**	**25 %**
هارون هاشم رشيد	**فلسطين / غزة**	**4**	ـ دوامة الأعاصير ـ مولد عائد ـ سنوات العذاب ـ راشيل كوري حمامة أولمبيا	1970 2005	**23**	له " 10 " دواوين شعرية ما قبل عام 1970 تبدأ ب: ـ الغرباء وتنتهي ب: ـ مزامير الأرض والدم وله " 12 " ديوانا شعريا بين عام70" ـ 2005 " تبدأ ب: ـ السؤال وتنتهي ب: قصائد فلسطينية وله بعد عام 2005: ـ أناشيد العودة	1954 1970 1971 2005 2009	**4: 23**	**15 %**
			ـطائر البرق ـ العنقاء	1989 1997		ـ نوديت باسمي ـ زهرة الحبر السوداء	1980 1995		

عبد الكريم سبعاوي	**فلسطين / غزة**	**6**	ــ الخل الوفي ــ الغول ــ البحث عن الترياق في بلاد واق الواق ــ رابع المستحيل	1999 2001 2005	**4**	ــ متى ترك القطا ــ ديرة عشق	1996	**4 :6**	**60 %**
خضر محجز	**فلسطين / غزة**	**4**	ــ قفص لكل الطيور ــ اقتلوني ومالكا ــ عين اسفينه ــ شجرة الكستناء	1997 1998 2005	**2**	ــ الانفجار ــ اشتعالات على حافة الأرض	1993 1995	**2 :4**	**67 %**
مزين برقان	**فلسطين / القدس**	**5**	ــ ليلى "بالإنجلزية" ــ يوم ولد قيس ــ كلمات على رمال متحركة ــ لحظات خارجة عن الزمن ــ همسات على ضفاف النيل	2001 2009 2009 2011 2013	**1**	ــ أوراق الحب"بالإنجلزية"	1998	**1 :4**	**83 %**
سميح القاسم	**فلسطين / الداخل 48**	**3**	ــ إلى الجحيم أيها الليلك ــ الصورة الأخيرة في الألبوم ــ ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا	1977 1979 2011	**46**	له " 16 " كتابا شعريا ما قبل عام 1977 تبدأ ب: ــ مواكب الشمس وتنتهي ب: ــ ثالث أكسيد الكربون وله " 2 " ديوانان شعريان مابين عام " 77 ــ 79 " وهما:	1958 1976	**46 :3**	**6 %**

						ـ ديوان الحماسة / ج1	1978		
						ـ ديوان الحماسة / ج2	1979		
						وله " 25 " كتابا شعريا ما بين عام " 79 ـ 2011 " تبدأ ب:			
						ـ أحبك كما يشتهي الموت	1980		
						وتنتهي ب:			
						ـ الجدران	2010		
						وله " 3 "كتب شعرية بعد عام 2011 وهي:			
						ـ منتصب القامة أمشي	2012		
						ـ هواجس لطقوس الأحفاد	2012		
						ـ كولاج 3	2012		

ملحق رقم (3)

الشعراء الروائيون العرب

الشاعر الروائي	البلد	عدد الروايات	الروايات
علي الخليلي	فلسطين / الضفة	3	• المفاتيح تدور في الأقفال • ضوء في النفق الطويل • موسيقى الأرغفة
زكريا محمد	فلسطين / الضفة	2	• العين المعتمة • عصا الراعي
حسين البرغوثي	فلسطين / الضفة	1	• الضفة الثالثة لنهر الأردن
أسعد الأسعد	فلسطين / الضفة	5	• ليل البنفسج • غياب • عُري الذاكرة • هناك في سمرقند • بطعم الجمر
غسان زقطان	فلسطين / الضفة	2	• وصف الماضي • عربة قديمة بستائر
عيسى بشارة	فلسطين / الضفة	1	• مدينة البغي
وداد البرغوثي	فلسطين / الضفة	4	• حارة البيادر • ذاكرة لا تخون • الوجوه الأخرى • تل الحكايا
مايا أبو الحيات	فلسطين / الضفة	3	• حبات السكر • عتبة ثقيلة الروح • لا أحد يعرف نمرة دمه
أديب رفيق محمود	فلسطين / الضفة	1	• الحصار
جمعة الرفاعي	فلسطين / الضفة	1	• خارج الموعد
			• دوامة الأعاصير

هارون هاشم رشيد	فلسطين / غزة	4	• مولد عائد • سنوات العذاب • راشيل كوري حمامة أولمبيا
عبد الكريم سبعاوي	فلسطين / غزة	6	• طائر البرق • البحث عن الترياق في بلاد واق الواق • العنقاء • الخل الوفي • الغول • رابع المستحيل
خضر محجز	فلسطين / غزة	4	• قفص لكل الطيور • اقتلوني ومالكا • عين اسفينه • شجرة الكستناء
سميح القاسم	فلسطين / الداخل 48	3	• إلى الجحيم أيها الليلك • الصورة الأخيرة في الألبوم • ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا
أنور الخطيب	فلسطينيو الشتات	11	• المدثر • الأرواح تسكن المدينة • وروايات أخرى
إبراهيم نصر الله	فلسطينيو الشتات	16	• براري الحمي • زمن الخيول البيضاء • وروايات أخرى
أفنان القاسم	فلسطينيو الشتات	36	• الكناري • الأعشاش المهدومة... • وروايات أخرى
يوسف الديك	فلسطينيو الشتات	1	• تنهيدة الأسى تلويحة الجنون
			• الحب والكراهية

منير مزيد	فلسطينيو الشتات	3	• عروس النيل • السقوط
أحمد أبو سليم	فلسطينيو الشتات	1	• حاسة الصفر
محمد الأسعد	فلسطينيو الشتات	6	• أطفال الندى • أم الزينات تحت أشجار الخروب • وروايات أخرى
علاء مهنا	فلسطينيو الشتات	1	• مقدسية أنا
فيصل سليم التلاوي	فلسطينيو الشتات	2	• من يعلق الجرس • وكر الزنابير
فواز طوقان	فلسطينيو الشتات	2	• هاملت الجديد • وداعاً جنيف
مازن عبد القادر الصالح	فلسطينيو الشتات	1	• هالة السلطان
زهير جمجوم	فلسطينيو الشتات	2	• رحلة الولد شعبان • أوع ظهرك
هيام مصطفى قبلان	فلسطينيو الشتات	1	• رائحة الزمن العاري
سامح كعوش	فلسطينيو الشتات	1	• غواية الماء
أمين شنار	فلسطينيو الشتات	1	• الكابوس
مؤيد العتيلي	فلسطينيو الشتات	4	• ثم وحدك تموت • دوائر الجمر • وروايات أخرى
أكرم النجار	فلسطينيو الشتات	4	• آه يا بلدي • بقايا من خبز وكتاب • وروايات أخرى
راشد عيسى	فلسطينيو الشتات	1	• مفتاح الباب المخلوع
إدمون شحادة	فلسطينيو الشتات	2	• الغيلان • الطريق إلى بير زيت
زياد مشهور مبسلط	فلسطينيو الشتات	1	• الغريب
سليمان إبراهيم المشيني	الأردن	3	• سبيل الخلاص

			• زاهي وعنود • الشارع المعبد بالذهب
أيمن العتوم	الأردن	3	• يا صاحِبَي السّجن • يا وجه ميسون • يسمعون حسيسها
سليم أحمد حسن	الأردن	2	• أشواك وياسمين • مقام الانتظار
أمجد ناصر	الأردن	1	• حيث لا تسقط الأمطار
عيسى الناعوري	الأردن	5	• مارس يحرق معداته • الضياع • وروايات أخرى
هاشم غرايبة	الأردن	6	• الشهبندر • القط الذي علمني الطيران • وروايات أخرى
علي هصيص	الأردن	1	• ديزل..
أحمد شوقي	مصر	4	• لادياس • ورقة الآس • وروايات أخرى
مختار عيسى	مصر	3	• غلطة مطبعية • البئر السوداء • استربتيز
ماهر نصر	مصر	2	• قال محمد الفحام • الكاف و النون
ياسر عبد اللطيف	مصر	1	• قانون الوراثة
كريم الصياد	مصر	2	• صدام الحفريات • (ن= ∞ ف).
خالد الأنشاصي	مصر	1	• رفيف الترائب
صبحي موسى	مصر	4	• أساطير رجل الثلاثاء... • صمت الكهنة

			• وروايات أخرى
سهير المصادفة	مصر	3	• لهو الأبالسة • رحلة الضياع • ميس إيجيبت
علاء خالد	مصر	1	• ألم خفيف كريشة طائر تتنقل بهدوء من مكان لآخر
إبراهيم البجلاتي	مصر	1	• سيندروم
ربيع قطب	مصر	1	• ريشة القمر
سمير الفيل	مصر	3	• رجال وشظايا • ظل الحجرة • وميض تلك الجبهة
سليم بركات	سوريا	19	• فقهاء الظلام • السماء شاغرة فوق أورشليم 2 • وروايات أخرى
أمل جرّاح	سوريا	3	• خذني بين ذراعيك • أمل جراح أميرة الحزن والكبرياء • الرواية الملعونة
كوليت خوري	سوريا	5	• أيام معه • معك على هامش رواياتي • وروايات أخرى
ممدوح عدوان	سوريا	2	• الأبتر • أعدائي
المثنى الشيخ عطية	سوريا	1	• سيدة الملكوت
خليل النعيمي	سوريا	7	• القطيعة • الرجل الذي يأكل نفسه • وروايات أخرى
جان بابير	سوريا	4	• الأوتاد • نبوءة اغتالها التدوين

			• وروايات أخرى
محمد الماغوط	سوريا	1	• الأرجوحة
ثائر زعزوع	سوريا	3	• رحلة زاعم • السلطان يوسف • بيت مليء بالرياحين
عبد الله عيسى سلامة	سوريا	3	• الثعابيني • سر الشارد • الغيمة الباكية
خليل صويلح	سوريا	4	• عين الذئب • دع عنك لومي • وروايات أخرى
زياد عبد الله	سوريا	2	• بر دبي • ديناميت
شربل دارغر	لبنان	1	• وصية هابيل
رشيد الضعيف	لبنان	14	• المستبد • تبليط البحر • وروايات أخرى
عباس بيضون	لبنان	4	• ألبوم الخسارة • مرايا فرانكنشتين • وروايات أخرى
عبده وازن	لبنان	2	• الطفل الذي أبصر لون الهواء • صديقة الحواس
إسماعيل حمد	لبنان	1	• عنترة العائد
جاد الحاج	لبنان	4	• يوم في نيسان • الهجرة الأخيرة • وروايات أخرى
ديفيد معلوف	لبنان	1	• تذكر بابل
محسن الرملي	العراق	3	• حدائق الرئيس • الفَتيت المُبَعثَر

			• تمر الأصابع
صبري هاشم	العراق	4	• هوركي أرض آشور • قيثارة مَدْيَن • وروايات أخرى
فاضل العزاوي	العراق	9	• المسافر وصاحب الخان • كوميديا الأشباح • وروايات أخرى
سنان أنطوان	العراق	3	• إعجام • وحدها شجرة الرمان • يا مريم
محمد هادي	العراق	1	• الأفعى البراقة
وديع شامخ	العراق	1	• العودة إلى البيت
هاشم شفيق	العراق	2	• أشهر من شهريار • بيت فوق السحاب
أسعد الجبوري	العراق	4	• التأليف بين طبقات الليل • ديسكولاند • وروايات أخرى
عباس خضر	العراق	2	• الهندي المزيف • برتقالات الرئيس
حميد العقابي	العراق	2	• أقتفي أثري • الضلع
أحمد هاشم	العراق	1	• أبطال الخيبة
هادي الربيعي	العراق	1	• العاصفة
قصي الشيخ عسكر	العراق	7	• وأقبل الخريف مبكرا • شيء ما في المستنقع • وروايات أخرى
جبار سهم السوداني	العراق	1	• خمبابا و نادلة دراكولا
سعدي يوسف	العراق	1	• مثلث الدائرة
			• دماء ودموع

عبد الملك مرتاض	الجزائر	7	• الدم والنار • وروايات أخرى
كاتب ياسين	الجزائر	2	• نجمة • المضلع النجمي
أحلام مستغانمي	الجزائر	6	• ذاكرة الجسد • الأسود يليق بك • وروايات أخرى
عز الدين ميهوبي	الجزائر	2	• التوابيت • اعترافات أسكرام
عبد الحميد بن هدوقة	الجزائر	5	• ريح الجنوب • غدا يوم جديد • وروايات أخرى
رشيد بوجدرة	الجزائر	12	• الحلزون العنيد • تيميمون • وروايات أخرى
محمد ديب	الجزائر	18	• البيت الكبير • الشجرة ذات القيل • وروايات أخرى
مالك حداد	الجزائر	4	• الانطباع غزالة • رصيف الورود لم يعد يجيب • وروايات أخرى
أحمد حمدي	الجزائر	1	• حومة الطليان
احمد عبد الكريم	الجزائر	1	• عتبات المتاهة
رابح ظريف	الجزائر	1	• قدّيشة
ربيعة جلطي	الجزائر	1	• الذروة • رواية الذروة التي فازت كأفضل رواية جزائرية لعام 2010 في مسابقة نظمها النادي الأدبي الجزائري عبر

			الانترنت
عبد القادر الدحمني	المغرب	2	• عطش الليل • أحزان حمان
محمد هشام	المغرب	1	• ساق العرش،
عيسى أحمد حموتي	المغرب	1	• الهجرة المعكوسة
صلاح الوديع	المغرب	1	• العريس
حسن نجمي	المغرب	2	• الحجاب • جيرترود
توفيقي بلعيد	المغرب	2	• مسارات حادة جدا • ذاكرة الجراح
محمد الأشعري	المغرب	1	• القوس والفراش
عبد اللطيف اللعبي	المغرب	3	• العين والليل • مجنون الأمل • قعر الجرة
الطاهر بن جلون	المغرب	12	• حرودة • ليلة القدر • وروايات أخرى
كمال الخمليشي	المغرب	2	• واحة السراب • حارث النسيان
محمد علي اليوسفي	المغرب	6	• توقيت البِنْكَا[جائزة الناقد للرواية] • عتبات الجنة • وروايات أخرى
عبد الجبار العش	المغرب	2	• وقائع المدينة الغريبة • محاكمة كلب
المنصف الوهايبي	تونس	1	عشيقة آدم" الحائز على الكومار 2012
يوسف رزوقة	تونس	3	• الأرخبيل • أرض المجاز

			• تفّاح نيوتن
محمد الخالدي	تونس	1	• سيدة البيت العالي " نفسها عمل شعري "
فاطمة الشريف	تونس	3	• لست من رحم حواء • عذراء خارج الميزان • رجولة خارج الوصايا
فاطمة بن محمود	تونس	1	• امرأة في زمن الثورة
حسين الواد	تونس	2	• روائح المدينة جائزة الكومار 2011 • سعادته سيادة الوزير
طارق الطيب	السودان	2	• بيت النخيل • مدن بلا نخيل
مصطفى عوض الله بشارة	السودان	2	• قيثارة ودموع • الحب على أجنحة الأشواق
جمال محمد إبراهيم	السودان	1	• نقطة التلاشي
أمير تاج السر	السودان	2	• كرمكول • صائد اليرقات
محسن خالد	السودان	2	• تيموليلت • الحياة السرّية للأشياء
الكيلاني عون	ليبيا	1	• أبواب
علي عبد المطلب الهوني	ليبيا	2	• لافية... تغريبة أولاد • الحارة.... ظل الشيطان
محمد حسن علوان	السعودية	4	• سقف الكفاية • صوفيا • طوق الطهارة • القندس
غازي القصيبي	السعودية	6	• الجنية • العصفورية • وروايات أخرى

علي الدميني	السعودية	1	• الغيمة الرصاصية
عبد الله ثابت	السعودية	1	• الإرهابي
علي المقري	اليمن	3	• طعم أسود......رائحة سوداء • اليهودي الحالي. • حرمة
إبراهيم محمد اسحق	اليمن	1	• صنعاء الوجه الآخر
عبد الناصر مجلي	اليمن	1	• رجال الثلج
نبيلة الزبير	اليمن	2	• إنه جسدي • زوج حذاء لعائشة
عبد الله بن محمد الطائي	عُمان	2	• ملائكة الجبل الأخضر • الشراع الكبير
أحمد الدوسري	البحرين	5	• قبو الكوليرا • رجل عادي بطعم المهانة • وروايات أخرى
علي عبد الله خليفة	البحرين	3	• الأقلف • امرأة • التماثيل
منصور عبد الرحمن السركال	الإمارات	2	• ابن مولاي السلطان • الرجل الذي اشترى اسمه
علي أبو الريش	الإمارات	8	• الاعتراف • ثنائية الروح والحجر التمثال • وروايات أخرى
صبحي أمين موسى	الكويت	3	• صمت الكهنة • حمامة بيضاء • المؤلف

ملحق رقم (4)

الأسئلة الموجهة إلى الشعراء الروائيين في فلسطين

****

حضرات السادة، الشعراء الروائيين: سميح القاسم، علي الخليلي، هارون هاشم رشيد،
عبد الكريم سبعاوي، وداد برغوثي، مزين برقان،
زكريا محمد، أسعد الأسعد، خالد درويش،
غسان زقطان، عيسى بشارة، خضر محجز،
مايا أبو الحيات، جمعة الرفاعي، إضافة إلى
المرحوم حسين البرغوثي.

كل التحية لكم وبعد،،،

لقد أطلق نجيب محفوظ صرخته منذ عام 1945، معلنا أن " القصة هي شعر الدنيا الحديثة "، وذلك في إشارة إلى قدرة القصة على التوفيق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق، وحنانه إلى الخيال؛ فالشعر رغم أنه أرقى من حيث الزمن، إلا أنه أقل انتشارا؛ لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائما للعصر. ويصف جابر عصفور هذا الزمن بأنه " زمن الرواية ". وتشير الدلالة الإحصائية إلى ازدياد منح جائزة نوبل للآداب إلى جنس الرواية.

تشكل هذه الدراسة مدخلا جديدا، يتناول أسباب غواية الرواية للشعراء، وتقتصر على شعراء الأرض المحتلة بعد النكبة، حيث يسعى الباحث إلى صياغة الفصل الأول من هذه الدراسة، الذي يتمحور حول أسباب إقبال الشعراء على الجنس الروائي وكتابتهم فيه، رغم أنهم معروفون بأنهم شعراء بالدرجة الأولى، وذلك من خلال إجابتكم على الأسئلة العامة الآتية. كما يأمل الباحث التواصل معكم لنسج خيوط الفصول الأخرى في الدراسة، وذلك بتناول خصوصية كل رواية من النواحي الموضوعية، والفنية، والسيميائية. إضافة إلى تناوله لآراء الباحثين حول هذه الظاهرة، والآراء النقدية المباشرة لرواياتكم.

- **1)** أنتم شعراء بالدرجة الأولى، لماذا كتبتم الرواية؟
- **2)** لماذا لم تواصلوا كتابة الرواية؟

- **3)** ما هو سبب اقتصاركم على روايتين أو ثلاث روايات؟
- **4)** وهل استمررتم في كتابة الشعر في أثناء كتابة الرواية أم أنكم انقطعتم عن ذلك؟
- **5)** النصوص التي كتبتموها، تحت أي جنس أدبي تصنفونها؟ هل هي روايات؟

فإن كانت كذلك فما هو ــ في رأيكم ــ مدى اقترابها من النوفيلا (الرواية القصيرة

). بمعنى آخر، لماذا كانت رواياتكم أشبه بالقصة الطويلة منها إلى الرواية أي ما بين القصة القصيرة والرواية؟

6) في بعض نصوصكم يبرز استخدام السارد للضمير الأول (الأنا)، والضمير الثالث (الهو) الذي يشي، ومن غير كثير عناء لدى المتلقي، إلى المؤلف الضمني الذي هو بالتالي المؤلف الحقيقي، فهل هذه النصوص تعبير عن تجربة ذاتية؟ وإن كانت كذلك، لماذا لم تصنفوا أعمالكم ضمن الرواية / السيرة؟

- **7)** كيف استقبل النقاد رواياتكم؟
- **8)** كونكم شعراء، ما هو مدى تأثير لغة الشعر على أسلوبكم الروائي؟
- **9)** في أشعاركم، هل هناك نزوع نحو السرد؟
- **10)** هل هناك صلة في الموضوع ما بين قصائدكم ونصكم الروائي؟ ــ أعني ــ هل رواياتكم إعادة كتابة لقصائدكم؟
- **11)** إن كنت قد كتبت أكثر من رواية، فأي الروايات تعتقد أنك امتلكت صوتك الخاص فيها؟
- **12)** هل هناك مشروع رواية تقوم به حاليا، أو تخطط له مستقبلا؟ وما هو الموضوع الذي تتناوله؟
- 13) هل تناول النقاد رواياتك بالتوازي؟ فإن لم يكن كذلك، فأي رواياتك حظيت بالقمة النقدية؟
- 14) أيهما كان له حضور نقدي أكثر بالنسبة لك، كونك شاعرا أم روائيا؟
- 15) عندما تراودك فكرة ما، هل تختار هي لنفسها الطريق: الشعر أو الرواية، أم أنك تحاورها ذهنيا لتختار أنت لها الطريق؟
- 16) هل تنهل من معين الروايات باحثا ومنقبا قبل كتابة روايتك؟ بمعنى، إذا راودتك فكرة ما، هل تطلع على حبكات الروائيين الآخرين حول نفس الفكرة، وتحاول تقليدها أو معارضتها، أم أنك تكتفي بنكهتك الخاصة، ولا ضير من بعض التناص الذهني؟

- 17) ضمن " نظرية استقبال الأدب عالميا " هل حظيت أعمالك بشيء من الترجمة؟ فإن كان كذلك، فلأي الجنسين الأدبين لديك كانت الحظوة: للشعر أم للرواية؟
- 18) هل كان للقصة حضور في أشعارك، الأمر الذي دفعك لكتابة الرواية؟ وهل تعتقد أن جرسك شاعرا يفرض نفسه داخل رواياتك؟
- 19) إذا آمنا بقول الشاعر العربي:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر.

فمن هو ملهمك شاعرا؟ وهل للروائي ملهم أيضا؟ ومن يكون لك؟
- 20) هل مسألة المزاوجة أو الانتقال من الشعر إلى الرواية مسألة ذاتية أم غيرية؟ بمعنى، هل كان لناقد / لنقاد أثر في توجهك نحو كتابة الرواية، أم إن المسألة هي توجه ذاتي، واكتشاف محض لقدرات فنية ذاتية؟
- 21) في رأيك كأديب، في أية لحظة يرتد الكاتب إلى الماضي، أي يبدأ أو يفكر في كتابة السيرة الذاتية؟ وما هي الدوافع الكامنة وراء ذلك؟ ولماذا يلجأ إلى جنس (رواية السيرة) بدلا من جنس السيرة الذاتية مباشرة؟
- 22) هل لسلطة الشعر وشعر السلطة دور في توجهك نحو الرواية؟
- 23) هل أنت راض عن كونك شاعرا وروائيا في الوقت نفسه؟ ثم، ألا تعتقد أن التخصص في جنس أدبي واحد يسارع في الإبداع؟

ملاحظة: يرجى الإجابة عن الأسئلة تباعا

مع جزيل الشكر

عمر القزق ــ طالب دراسات عليا ــ جامعة النجاح الوطنية

ملحق رقم (5)

إجابات الشعراء الروائيين عن الأسئلة

****

**** إجابات الشاعر الروائي أسعد الأسعد عن أسئلة الشعراء الروائيين**

****

- **1)** برأيي، أن الشاعر هو مشروع روائي، فيما الروائي ليس مشروع شاعر، والرواية تحتاج إلى لغة شعرية. أما لماذا يتحول الشاعر إلى الرواية، فلأنَّ النص الروائي، أكثر رحابة، وأكثر انفتاحاً على التفاصيل، وحين يعجز الشعر عن البوح بمكنونات الشاعر، يتحقق ذلك في الرواية وعالمها.

- **2)** مضمن في (3).

- **3)** أستطيع القول، أنني "بدأت شاعراً وانتهيت روائياً "، وكان ذلك في نهايات الثمانينيات، حيث أصدرت أول رواية بعنوان "ليل البنفسج"، ومنذ ذلك التاريخ بدأت الانحياز إلى الرواية أكثر من الشعر، وقد وجدت فيها أكثر إفصاحاً وتعبيراً عن مكنونات نفسي، حيث صدر لي بعد "ليل البنفسج" العديد من الروايات، حتى وصل عددها سبعة، كان آخرها في أوائل عام 2012م، وأقر هنا بأنني أصبحت روائياً ولم يعد الشعر قادراً على التعبير عن همومي وأحلامي.

- **4)** برأيي، أنَّ الكاتب لا يملك قرار اختيار الجنس الأدبي الذي عليه سلوكه للتعبير عن أحاسيسه، بل إنَّ تلك الأحاسيس هي التي تدفعه إلى الجنس الأدبي الذي يليق بمكنوناته، ولا يملك غير الانحياز إليه.

- **5)** قد يكون وصف ما أكتبه بالقصة الطويلة صحيحاً، وقد تكون الرواية أو الطريق إلى الرواية صحيحاً أيضاً.

- **6)** في سعي الروائي أو الكاتب إلى البناء الدرامي لقصته، والغـوص فـي مكنونـات شخوصه، تنعكس "الأنا" داخل بعض هذه الشخوص، لكن شخصية واحدة تظل الأكثـر تعبيراً عن شخصيته وأحاسيسه، إلى حد تبدو الرواية وكأنها سيرة ذاتيـة فـي بعـض فصولها، وقد بدا ذلك واضحاً في روايتي الأولى "ليل البنفسج" حيث انعكسـت بعـض الأحداث الشخصية على سيرة البطل "زيد".

- **7)** يشبه الناقد الكاتب في بعض جوانب شخصيته، أحياناً؛ يبحث الناقد عن نفسـه فـي شخوص العمل الأدبي والروائي، وفي أحيان كثيرة يكون ذلك معياراً لميزانه النقـدي، وعليه، فقد تفاوتت آراء النقد، واختلفت آراؤهم.

- **8)** كما قلت سابقاً، يحمل الشاعر في داخله مشروع روائي، وحين ينتقل من الشعر إلى الرواية، تتأثر لغته بموروثه الشعري، وبرأيي، لغة الرواية، أحد أهم عناصر نجاحهـا، والشاعرية تبعث الدفء إلى لغة الرواية وأسلوبها.

- **9)** لا أسميه سرداً بقدر ما هو نزوع إلى الغوص في التفاصيل، وذلك برأيي سمة مـن سمات العمل الروائي....

- **10)** مضمن في 15

- **11)** "ليل البنفسج" النص الأكثر حميمية، والأقرب إليَّ.

- **12)** مضمن في 3 " بطعم الجمر ".

- **13)** روايتي الأولى "ليل البنفسج" الأكثر حظوة عند النقاد، حتى الآن، ربمـا لقـدمها، وربما لموضوعها الذي تناول حقبة زمنية مهمة.

- **14)** أعتقد أنني حظيت باهتمام النقاد كوني روائياً أكثر مني شاعراً.

- **15)** حين بدأت بكتابة روايتي الأولى، كنت أبحث عن نص يفي بالغرض الذي سعيت إليه، فلم يسعفني الشعر، أو ربما لم أملك القدرة الشعرية على صياغة نــص شــعري، فوجدت نفسي "متورطاً" في نص روائي، كتبته ثلاث مرات، وأتلفته قبل أن أُقْنع نفســي بجودة النص، وقبولي له.
- **16)** حين أبدأ بكتابة نصي الروائي، أعتزل القراءة، وأبتعد عن قراءة نصوص روائية.
- **17)** لقد حظيت بترجمة رواية " ليل البنفسج " إلى اللغتين الإنجليزية، والأوزبكية.
- **18)** كوني بدأت شاعراً، انعكس ذلك على نصّي الروائي، ويبدو ذلك واضحاً في عملين على الأقل "ليل البنفسج"، "وهناك في سمرقند".
- **19)** لم يكن لي شيطان من البشر، فالشياطين كثيرة من حولنا، أما من غير البشر، فقد انجذبت منذ طفولتي إلى الأندلس، وقد أتيحت لي فرصة زيارتها في أوائل التســعينات، فتأكد انحيازي لها، ولو قدّر لي العيش في تلك الأيام، لاخترت العيش فــي غرناطــة. تأثرت كثيراً بسيرة الشعراء والأدباء الأندلسيين، إلى حد استحضارهم في كثيــر مــن الأحيان، ومحاورتهم، ولعل عشاق الأندلس على اختلاف مذاهبهم، كانوا شياطيني، وقد ألهموني الكثير.
- **20)** قد يستفزك نصٌ ما، لكن ذلك لا يكفي للبحث عن نصّك الخاص، فهناك عناصــر كثيرة، تدفعك للبدء في كتابة نص ما، يستوعب معاناتك، والكاتب لا يملك قرار اختيار نصّه، والأمر أبعد من تأثير ناقد، ربما حادثة ما، أو مشهد، يحملك بعيداً، ويضعك فــي دائرة بعينها، تحاصرك أحاسيسك فلا تملك فكاكاً منها، لتجد نفســك فــي مواجهتهــا، يحاصرك النص فتغرق في تفاصيله يختارك النص ولا تختاره.
- **21)** حين تمتلئ ذاكرتنا، يزداد عرينا، فنطلق العنان لفيض منها تخرج تباعاً، بعــد أن اعتقدنا أننا نسيناها، وليس صحيحاً أن الزمن كفيل بالنسيان، ثمة خزائن فــي ذاكرتنــا تتسع لأحلامنا، وما مر بنا يمضي إلى خزائننا، ولا يغادرنا.
في طفولتي كنت أُلصق الصورة مقلوبة بعد النظر إليها بوضعها الصحيح، ومن يومها، أدركت أنَّ لكل صورة معنى آخر يتجسد في رؤيتك لها، وغالباً ما يحمل وجهها الآخر

معنى مختلفاً قد يكون أكثر صدقاً، وأكثر تعبيراً عن مشاعرك، وما امتلأت به خـزائن ذاكرتك.

الكاتب يختبئ في زاوية ما من زوايا نصّه، يتمثل ذلك في شخصية ما يحبها الكاتب ويفصّلها وفق ما يتمناه، لا شك في ذلك، ولأننا نبحث في نصوصنا عن شخصية مختلفة عن تلك التي نعيشها نحاول أن نبني نصاً يتوافق مع تطلعاتنا وما نتمنى أن نكون عليه، كأننا نعيد بناء شخصياتنا، ونسقط أخطاءنا من شخوصنا التي ابتدعناها، لذا أرى أنَّ السيرة الذاتية جنس أدبي لا صلة له بالرواية، فهو أقرب إلى تسجيل المذكرات، تماماً كالفرق بين الدراما والفيلم الوثائقي أو التسجيلي.

- **22)** لم أفهم ماذا تعني، لكني أعتبر أنَّ الاقتراب من السلطة يُبعد الكاتب عن الإبداع الحقيقي، كلما اقترب منها أصبح محكوماً لقوانينها واعتباراتها.

- **23)** أوغلت في الرواية إلى حد سيطرتها عليَّ، وأبعدتني عن الشعر، وكتابة الرواية تشبه إلى حد بعيد الاحتراف، بينما كتابة الشعر أقرب إلى الهواية، نمارسها حين نشعر برغبة في التنفيس عن مكنوناتنا، لذا فأنا روائي أكثر مني شاعراً، لا شك في أنَّ الرواية أخذتني بعيداً عن الشعر، وأنا راضٍ عن ذلك.

** إجابات الشاعر الروائي خالد درويش عن أسئلة الشعراء الروائيين.

****

- **1)** كتبت الرواية لقناعة مفادها أن الشعر لم يعد يكفي، وحده، كـأداة تعبير وقناة إيصال، لنقل ظروف وملابسات تدفق الأحاسيس والمشاعر التي تعتريني. إذا كانت للشعر مهمات تجسيد المشاعر والمعايشات الآنية بالنصّ، فإن الرواية تذهب إلى أبعد من ذلك؛ إلى شرح وتوصيف والتعليق على الظروف المتصلة بهذه الشحنة، الشعورية واللاشعورية، المتولدة عن لحظة المعايشة، ومحاولة رسم موقف وعلاقة، بدرجات ما، إزاء التجربة التي عشتها، أو تلك التي عايشها آخرون (أو الدمج بين الحالتين).

- **2)** مع الإقرار بتوفر مواد أولية لدي لصياغة عمل، أو أعمال روائية أخرى جديدة، إلا أنني أسجل للشعر أفضلية ما على الرواية تتعلق بيسر الانجاز. الشعر يصاغ في اللحظة/ لحظة تدفق الخلجات والمشاعر المتولدة عن تماس الحواس مع تجربة، عادة ما تكون عابرة، خاطفة ولكنها تستثير مخزونا تراكميا من المقاربات والكلمات والإشارات والرموز. أما النص الروائي فهو يتطلب فائضا من الوقت الزمني، والوقت المشحون بالإلهام المواتي لمعايشة الوقائع التي ستكتب في سياقات الرواية، مع خضوع كل هذه الاعتبارات لـ "خطة منهجية" يتم التنفيذ وفقها. وهذه الأنواع من الوقت (الزمني والتأملي والإبداعي...) شحيحة نسبيا، بالنسبة لي شخصيا، مع وجود مخزون "خام" واف من الوقائع والشخصيات التي تنتظر التجسد في نص أو نصوص روائية جديدة.

- **3)** أنا لدي رواية واحدة هي "موت المتعبد الصغير"، إضافة إلى عدد من القصص القصيرة والنصوص النثرية الأخرى. وسبب تفوق الشعر، كماً، على النثر، في تجربتي متضمن في الإجابة على السؤال السابق.

- **4)** استغرق انجاز روايتي "موت المتعبد الصغير" زهاء العامين، لم أنقطع خلالها عن كتابة الشعر. أو بالأحرى، لم ينقطع الشعر عني. فكتابة الشعر تتحول، مع الوقت، إلى ما يشبه العادة والإدمان، بغض النظر عما إذا كنت انشر ما أكتبه أو لا. كتابة الشعر، لدى الشاعر الذي راكم تجربة طويلة في مضمار الكتابة، عبارة عن انسياق، يبدأ لا

واعيا، انفعاليا، ثم يتحول إلى انجاز فاعل متمثل في كتابة النص و"هندسته" بالصيغة التي ينبغي أن يخرج بها إلى المتلقي.

- **5)** سبق وقلت أنني كتبت عددا من القصص القصيرة ورواية واحدة لا يتعدى عدد صفحاتها المائة صفحة. ومع ذلك فأنا أعتبرها، ويعتبرها غيري من النقاد والعارفين، رواية. فالرواية هي الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات في أمكنة وأزمنة وحالات متعددة الطبقات. ففي "موت المتعبد الصغير ثمة مقاربات زمانية/مكانية متوازية أحيانا ومتداخلة أحيانا؛ الوطن (فلسطين) والمنفى (المخيم)، الجنة والنار، الله والحبيبة، الحياة والموت، الواقع والحلم، الطهارة والدنس...كل ذلك في نسيج عضوي متماسك عبر نص قصير نسبيا يشبه "النوفيلا" التي تقتصر سرديتها على واقعة معينة خلال زمن واضح بغض النظر عن طوله وتداخلاته.

- **6)** استخدام السارد للضمير الأول "أنا" لا يعني بالضرورة أن الوقائع والأحداث المتناولة هي من نتاج تجربة الكاتب الذاتية. أنا استعير قصص الآخرين وأتمثلها، بعد تمريرها على مختبر معايشاتي الذاتية ومشاعري الخاصة بشكل انتقائي ــ توظيفي، فيغدو ما أكتب عنه وكأنه معايشاتي آنا. على مستوى آخر أعمل على دمج معايشات أكثر من "بطل في الواقع" في معايشات شخصية معينة في سياق الرواية. أشعر أن السرد بصيغة الــ "أنا" والــ "هو" بدرجة أقل، تعطي للنص حرارة ما يشعر بها المتلقي مباشرة..
أما رواية السيرة الذاتية، فهي جنس إبداعي مختلف، ويعتمد، أساسا الصيغة التسجيلية إلى حد كبير.

- **7)** ما كتب عن روايتي لا يتعدى، باستثناء ثلاث ــ أربع مساهمات، كونه تغطيات إخبارية، أو نصوصا انطباعية تحتفي بالرواية. إلا أن ثمة متابعة نقدية كتبها الناقد اللبناني د. عدي جوني ونشرها في مجلة "نزوى" العمانية الفصلية وكشف فيها مكامن جوهرية غاية في الأهمية (مرفق نصها). هذا، فضلا عن آراء هامة وإيجابية من نقاد واختصاصيين وصلتني عبر البريد الإلكتروني أو شفهيا خلال لقاءات خاصة.

- **8)** تأثرت لغة روايتي بلغتي الشعرية، علاوة على ذلــك فــإن الأســلوب الشــعري (التكثيف والإيجاز والصنعة الشعرية عموما) كانت حاضرة بزخم في أجواء الروايــة. وهذا ما لاحظته عين الناقد عدي جوني وغيره في قراءاتهم للرواية.
- **9)** نعم، وخاصة في نصوصي الشعرية التي أكتبها منذ حوالي عامين ونيف. فالشعر أحيانا يكمن في الحالة التي تشعر بها، وحين تتفلت اللحظة الشعورية وتتوق للانفــلات، أدعها تخرج إلى الصفحة البيضاء كما هي، بكل شاعريتها المحضة/الخام. ويبدو هــذا جليا في تجربة الكتابة ــ شعرا ــ عن المحطات الأولى في حياتي؛ كالنهر أول مــرة، والبحر أول مرّة، والقبلة الأولى، والسفر الأول... إنها محاولة لرصد نكهة الملامســة الأولى للأشياء بإدراك اليوم.

- **10)** أنا، بتجاربي ومشاعري وعلاقتي بما يحيط بي وما يتفاعل داخلي وما يشغلني، هو المشترك بين كل ما أكتب. ولا أرى أن الرواية التي أكتبها هي مجرد إعادة كتابــة لقصائدي. فالقصيدة تتناول جوانب في حياتي، بأسلوب معين، والرواية تطرق جوانــب أخرى من حياتي الشخصية (ولعناصر من حيوات الآخرين بعد تشــذيبها و"تصــنيعها" وتهيئتها لتوائم النسيج العام للنص) بآليات مختلفة عن آليات كتابة الشعر.

- **11)** لم أكتب سوى واحدة.

- **12)** مشروع النص الروائي الذي أعكف عليه الآن بعنوان "زهايمر"، ونقطة الانطلاق فيه مصحة للأمراض النفسية في القدس، أيام الاجتياح الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية، حيث يلتقي مصابان بالزهايمر (مرض يعاني فيه المصاب من عطب الــذاكرة القريبــة وفقدان إدراك معظم ما يحدث حوله، فيما تكون الذاكرة البعيدة متوقــدة). المصــابان، أحدهما فلسطيني من مواليد مدينة حلب السورية لأبوين هاجرا إثر نكبة 1948 من قرية في الجليل، وعاد إلى الوطن أواسط التسعينيات، فيما الآخر يهودي من مواليــد نفــس المدينة (حلب السورية) التي غادرها في صباه مع ذويه بعد حــرب حزيــران 1967 للاستقرار في أحد كيبوتسات الجليل. تربط النزيلين زمالة المشفى، وسرعان ما تتطور إلى صداقة حميمة حين يكتشفان، بالتداعيات ونبش الذكريات، أنهما صديقان قــديمان، عايشا طفولة مشتركة هانئة في منطقة بعيدة و"محايــدة" لكليهمــا. ولأســباب "طبيــة، تشريحية، تأخذ العلاقة منحى يتجه بعيدا عن الظرف المعاش (زمانا ومكانــا) بفضــل

خراب الذاكرة القريبة، لتحلق في أجواء أخرى يانعة ومريحة، وبعيدة عن العصاب الجمعي والقتل والخراب، بفضل حيوية الذاكرة البعيدة.

- **13)** ....
- **14)** يعرفني المتابعون والنقاد شاعرا، فأنا أكتب الشعر منذ أكثر من ثلاثة عقود. ومع ذلك فروايتي اليتيمة حظيت، على الرغم من مرور فترة وجيزة على إصدارها، باهتمام المعنيين.

- **15)** اللحظة الشعرية تتدفق عبر الشعر وحدها. وتدخلي الذهني الواعي يقتصر على بعض الرتوش والتشذيبات. أما الرواية فموضوعها متداخل، شائك وله أبعاد إضافية تتصل بالمعرفة التراكمية في مجالات شتى. التاريخ والجغرافيا وعلم النفس والاجتماع والفيزياء والتشريح أحيانا. الإلمام بكل العلوم من المتطلبات الأساسية لكتابة الرواية. طبعا، كل هذا يخضع لتصورات ذهنية مسبقة وخطة واعية، بالإضافة إلى شرط توفر ما يشبه الإلهام الموجود في لحظة الشعر عند كتابة فصول الرواية.

- **16)** أنا أستفيد، بالطبع، من المخزون المتراكم لدي جراء اطلاعي على التجارب الإبداعية للآخرين، شعرا ونثرا وأفكارا، ولكنني لا ألجأ، بشكل قصدي، للاستعانة بما كتبه الآخرون.

- **17)** ترجمت قصائدي ونشرت (بشكل متفرق) إلى لغات عديدة، وصدرت في مجموعات منفردة أو ضمن أنطولوجيات شعرية عربية أو فلسطينية في أكثر من بلد وبأكثر من لغة.
أما روايتي فقد وقعت عقدا لترجمتها إلى اللغتين التركية والبلغارية، وستصدر تباعا ضمن منشورات جامعة اسطنبول واتحاد الكتاب البلغار.

- **18)** الإجابة عن هذا السؤال متضمنة في الإجابة على السؤالين 10 و15.

- **19)** ملهمي في الحالتين، وخاصة في حالة الشعر، الحياة بكل ما تعج به من عناصر؛ الفرح البشري والحزن والعزلة والإحباط والانكسارات وتجليات النفس في حالات

العشق والحنين... كل هذا، حين يكون عميقا وصادقا، يؤثر فيَّ ويشكل مصادري وإلهامي وذريعتي للكتابة.

- **20)** الأمران معا. ففي الوقت الذي كنت أشعر بنزوع داخلي يلح علي للانتقال من الشعر إلى الرواية، كان بعض أصدقائي من مبدعين ومثقفين عموما يحثوني على كتابة الرواية انطلاقا من بعض النصوص النثرية (قصص قصيرة، خواطر..) كانوا قد اطلعوا عليها وعثروا في بعضها على حالات وشخصيات وعلاقات روائية ناضجة في حالة كمون.

- **21)** الأديب عادة، أثناء "مخاض" الانجاز الإبداعي يعيش حالة متداخلة يحضر فيها الحاضر والماضي واستشراف المستقبل في وحدة عضوية غريبة.
أما كتابة السيرة الذاتية (المذكرات) فهي عملية ذهنية واعية بامتياز يبتغي الكاتب من خلالها نقل تجربته الشخصية، كليا أو جزئيا، إلى الآخرين، على اعتبار (اعتباره هو) أن ما مرّ به من أحداث ووقائع ومغامرات وبطولات وانكسارات خلال حياته "المتميزة" قلما مرّ به الآخرون. وهذا ينسحب، وإن بدرجة أقل على تجارب كتابة "الرواية السيرة".

- **22)** لا سلطة للشعر على مفردات حياتي وتوجهاتي وعاداتي. فالشعر مجرد بند متناغم مع البنود والعناصر الأخرى في حياتي الشخصية والعامة. أما "شعر السلطة" فلا يعنيني بأي حال من الأحوال. بالنسبة لي السلطات، بأشكالها التشريعية والتنفيذية والقضائية تعمل في مقراتها، والإبداع الفني والأدبي يولد ويتطور في أمكنة ومناخات مغايرة.

- **23)** شكل ومدايات الرضا، لديّ، يحدده كل عمل على حده، بصرف النظر عن كون هذا العمل شعرا أو نثرا.

**** إجابات الشاعر الروائي علي الخليلي عن أسئلة الشعراء الروائيين**

****

- **1)** كتبت الرواية من أجل المزيد من التعبير عن نفسي وعن فلسفتي في الحياة، إلى جانب رغبتي في الوصول إلى شرائح وفئات أخرى من القراء.

- **2)** كنت أدرك مسبقا أن مواصلة كتابة الروايات يحتاج إلى التفرغ لهذا النمط الواسع والمكثف من السرد، ولذلك توقفت عند حد معين أحسست فيه أنني استجبت بهذا الشكل أو ذاك، لرغبتي الروائية، دون أن أفقد حساسية هذه الرغبة وأهميتها في تكويني الثقافي، وتابعت طريقي في الشعر، وهي الطريق التي لم أهجرها أو أغفل عنها في أي وقت، إلى جانب متابعتي لكتابة الدراسات والمقالات.

- **3)** الواقع أنني كتبت خمس روايات، نشرت ثلاثا منها في كتب، هي "المفاتيح تدور في الأقفال"، و"ضوء في النفق الطويل"، و"موسيقى الأرغفة"، في حين فقدت أصول روايتين، دون أن أتمكن من نشرهما في كتب، وهما "الصمت والطفح والسجائر/مذكرات مدرس في المنفى"، و"عاطف"، إلا أنني تمكنت من نشر حلقات في إحدى الصحف، من "عاطف". وأعمل منذ عدة سنوات على كتابة رواية سادسة اخترت لها عنوانا مؤقتا "حقل الخديعة" ونشرت منها حلقتين في إحدى الصحف، ولا أدري متى سوف أكملها، فأنا قليلا ما أعود إليها ما بين حين وآخر، لأغير وأبدل في كثير من تفاصيلها.

- **4)** لم أتوقف عن كتابة الشعر في أي وقت.

- **5)** لست ضليعا بالنقد الأدبي الأكاديمي. لا يهمني كون ما كتبته من نصوص روائية، يقع تحت جنس معين، رواية، أم رواية قصيرة، أم قصة طويلة. المهم بالنسبة لي، أنني استجبت لرغبتي في السرد الروائي أو القصصي.

- **6)** أستلهم بعض تفاصيل تجاربي الذاتية في كتابة رواياتي. لكنها أي الروايات، ليست سردا مباشرا لهذه التجارب، على عكس السيرة الذاتية التي كتبتها بالفعل، وهي بعنوان" بيت النار"
- **7)** اهتم النقاد بروايتي "المفاتيح تدور في الأقفال". وبشكل عام، لم يكن اهتمام النقاد بكل رواياتي مؤثرا أو ملموسا.

- **8)** ثمة تأثير بالفعل، للغة الشعر على أسلوبي الروائي، لكنه تأثير عابر.

- **9)** لا أعتقد ذلك.

- **10)** بالتأكيد، ثمة صلة ما بين قصائدي ونصوصي الروائية، لكن هذه النصوص ليست إعادة كتابة للقصائد.

- **11)** المفاتيح تدور في الأقفال.

- **12)** نعم، وكما سبق أن قلت، فقد اخترت لها عنوانا مؤقتا هو "حقل الخديعة" أحاول من خلالها أن أغوص في بعض أسباب فشلنا في الوصول إلى تحقيق أهداف ثوراتنا وانتفاضاتنا المتتالية.

- **13)** كان اهتمام النقاد محدودا، ودون تأثير، إلا أن روايتي "المفاتيح تدور في الأقفال" حظيت باهتمام نقدي معقول.

- **14)** كوني شاعرا.

- **15)** أحاورها وأختار لها الطريق، بوعي ودقة.

- **16)** لا أقلد أحدا، بل أعتمد على ذائقتي الخاصة بي، دون إغفال ما تراكم أصلا في الباطن من ذاكرتي من أشكال وحبكات الروايات التي سبق لي قراءتها.

- **17)** الحظوة كانت للشعر.

- **18)** لا حضور للقصة في شعري.

- **19)** لا أومن بنظرية أو مفهوم ما يسمى في التراث العربي وسواه، شياطين الشعر أو شياطين الروايات. غير أنني أومن أن إلهامي ينبع من رؤيتي الإنسانية للأشياء ولكل الكائنات من حولي، ومدى تأثير هذه الرؤية على قدراتي الشخصية.

- 20) توجه ذاتي بحت.

- **21)** بدأت بكتابة سيرتي الذاتية، بعد أن اقتنعت بنضج تجربتي الأدبية، وأحسست بضرورة الخروج بها إلى الناس، بشكل مباشر، لا ضمن سرد روائي، بل بنص يقوم على السيرة نفسها.

- **22)** لا دور لأحد أو شيء في توجهي لكتابة الرواية، سوى رغبتي الذاتية في كتابتها.

- **23)** ليست المسألة في كوني شاعرا وروائيا في الوقت نفسه، لأكون راضيا أو غير راض. بل في الإبداع نفسه، سواء في الشعر أو الرواية. أنا لست راضيا على أية حال. إذا رضيت، يعني أنني أموت، بمعنى أنني أتوقف عن الإبداع والتجدد. وإلى حينه أرفض هذا التوقف، وأرفض بالتالي أن أكون راضيا، تحت أي ظرف.

**** إجابات الشاعر الروائي عيسى بشارة على أسئلة الشعراء الروائيين.**

****

- **1)** ظلت الرواية تشكل هاجسا لي يهيمن عليّ حتى خلال كتابة الشعر. ولعل ديوان "خلود" الذي جاء في أربعة أجزاء يتصل أحدها بالآخر هو الدليل على ولوج الرواية في البنية الشعرية بشكل ما. كنت أشعر أن البنية الشعرية بطبيعتها الضيقة وأوزانها التي تقلّصت واقتصرت على عدد محدود من أبحر الشعر قد ضاقت بها الصور الشعرية المعاصرة. وإذا كنت قد "اختنقت" في بداياتي وأنا ألهث خلف القوافي، فإنني لم أجرؤ على التحرر من موسيقى الشعر التي ظللت أمارسها كعازف يدندن على العود.

- **2)** الحقيقة أنني انقطعت طويلا عن كتابة الشعر والرواية على حد سواء. وقد يعود ذلك لأسباب كثيرة لعل أبرزها تنوع اهتماماتي وانشغالي الدؤوب بالعمل الصحفي والترجمة عن الإنجليزية والألمانية. هذا التنوع، بالرغم من كونه فضيلة عادت عليّ بعشرة كتب مترجمة، إلا أنني فقدت بوصلتي مع الشعر خاصة وأن أغلب ما كُتب في العقدين الماضيين لم يكن بالمستوى المأمول. أضف إلى ذلك أنني لم أستطع أن أجد ما يكفي من الوقت لممارسة كتابة الشعر أو الرواية وقد كنت أسعى للعمل ليل نهار كي أفي بالتزاماتي تجاه أسرتي.

- **3)** بالنسبة لي لم أكتب إلا رواية واحدة حرصت على أن تكون مزيجا من القصة والشعر. وقد عبّرت من خلالها عن هواجسي وإرهاصاتي بالتركيز على الصور (المشاهد) التي تشكل مفاصل متصلة للبنية الروائية. ففي بعض المشاهد كنت أشعر بأنني أكتب "شعرا" من حيث لا أدري، وقد وفّرت المساحة الواسعة والأفق المفتوح للرواية مجالا للخيال كي يحلّق كيفما يشاء ومتى يشاء بدون قيود.

- **4)** لقد انقطعت فعلا وتفرغت إلى حد كبير للعمل الصحفي الذي بدأت به في صحيفة الخليج الإماراتية. وهناك تعرّفت إلى عدد كبير من الكتاب والصحفيين العرب، وقد أسعدني كثيرا أن طلب مني الشاعر المرحوم محمد الماغوط أن أعمل ضمن فريقه المحدود في القسم الثقافي لتلك الصحيفة. وهناك تعرّفت أيضا إلى الكاتب والناقد

المسرحي د. يوسف عايدابي. تلك كانت فترة ذهبية من حياتي لأنني عملت في مجال الصحافة الأدبية. أدركت أهمية التكثيف والتصوير في الكتابة من خلال الحوار "الصامت" مع الماغوط وأيقنت أن الحدث المسرحي يمكن اختصاره ببضع كلمات. كان الشعر حاضرا حتى لو لم أكتبه، وكانت الرواية آنذاك تشهد زخما لا مثيل له (1980-1990) حيث كثُرت ترجمات الروايات العالمية المرموقة وخصوصا تلك التي صدرت في أميركا اللاتينية وتُرجِمت إلى العربية.

- **5)** لا يمكن الحكم على الرواية من خلال عدد صفحاتها بل من خلال تنوع أحداثها. لا يهمني إن كانت "مدينة البغي" رواية أو قصة طويلة. المهم أنها توثّق لفترة معقدة من تاريخ البغي العربي. ولا غرابة أن الرواية تزخر بالرموز والإشارات التي تبدو بعيدة أحيانا وتقترب أحيانا أخرى من خلال تصوير مكثف لأشكال البغي التي تنهش الجسد العربي من أقصاه إلى أقصاه. فالمدينة التي صوّرتها دون أن أسميها ليست مدينة افتراضية من صنع الخيال ولكنها مزيج من الواقع والخيال معا، وهي وصف يتجاوز المكان والزمان. ولعل صابر، وهو الشخصية المحورية في "مدينة البغي"، يمكن منحه أكثر من "جنسية" وأكثر من "هوية" وأكثر من "معنى".

- **6)** مرة أخرى التصنيف ربما يكون شأن الناقد وليس الكاتب. و"الأنا" ليست بالضرورة شخصية المؤلف أيا كان. فهي قد تتبادل الأدوار مع الغائب "هو" أو قد يتماهى كلاهما في ضمير واحد. وكثيرا ما أشعر بأنني أتقمّص شخصية غيري لأضفي بعدا آخر ربما يكون أكثر حميمية. لذلك ليس غريبا ما ذهب إليه الناقد د. عادل الأسطة حينما عثر عليّ في صابر، وبالتالي منحه "الجنسية الفلسطينية" بكل منطوياتها التراجيدية.

- **7)** بصراحة لم تحظ رواية "مدينة البغي" بما تستحقه من "العدل"، وهنا أقصد النقد. فساحتنا الأدبية للأسف الشديد وبمنتهى التواضع تزخر بالنقد الاحتفالي/العشائري. وأكتفي بهذا القدر.

- **8)** هذا سؤال مهم جدا. لقد انطبعت كتاباتي كلها (العمود الصحفي، التقرير، المقال، القصة الصحفية، الرواية) بالطابع الشعري، فلا تكاد تخلو فقرة واحدة من صورة شعرية

لأنني أمقت، بالطبع، الصورة التقريرية المباشرة في السرد. لذلك أبحث دوما عن المفارقات وأجمعها في صور، ولعل ديوان "أباريق الظمأ" من أكثر النماذج الشعرية التي تزخر بمثل هذه المفارقات كما يتضح من العنوان نفسه!

الصورة، إذا، هي ما أبحث عنه وهي التي أصنعها ولا أعيد تصنيعها، أخلقها وأرفض محاكاتها. ولا غرابة أن تأتي "مدينة البغي" على شكل "قصيدة ملحمية": "هذه المدينة تقتله كل يوم ويعبدها، وتكرهه ويهواها، تجافيه ويدنو منها، تزدريه ولا يزدريها، متعبّد في معابدها، متشرد في شوارعها، تنبذه ويرعاها، وتقسو عليه فلا يملك إلا أن يرق لها قلبه ويهيم بها عقله". تلك هي مفارقة مدينة البغي وقد غزاها الشعر أكثر من السرد.

- **9)** السرد مقتل القصيدة. وأسوأ الشعر ذاك الذي ينزع نحو السرد.

- **10)** النص الروائي فضاء يتسع للقصيدة لكن القصيدة نادرا ما تتسع للرواية. ولعل مزج الرواية بالقصيدة أو القصيدة بالرواية من أكثر الأشكال الأدبية صعوبة. والقيام بذلك مغامرة لا تخلو من "مطبات". فهي تتطلب الكثير من التكثيف والقليل من السرد ولا يكون اختيار الشخصيات عشوائيا وغالبا ما تكون قليلة وتتمحور حولها أحداث كبيرة.

- **11)** إن لم يستطع الشاعر أو الروائي أن يمتلك صوتا خاصا له إيقاع خاص ورنين خاص وصدى خاص فإنه لن يكتب شيئا خاصا، وفي أفضل الأحوال يعيد بناء ما هو مبني أو يحاكي ما هو كائن. أحيانا تقترب الأصوات من بعضها بحيث يكاد بعض النقاد أن يروا فيها صوتا واحدا. هنا نحن بحاجة إلى مزيد من الدقة والتمحيص كي نتبين ما يميز صوتا عن نظيره (أو مثيله) الآخر.

- **12)** لا أستطيع أن أزعم ذلك، لكنني لو كنت بصدد كتابة شيء فلن يكون إلا رواية بالتأكيد. غير أنني منذ عدة سنوات أعكف على ترجمة رواية بعنوان "أميركا" للروائي الفذ كافكا. وهذه ليست مجرد مغامرة، بل هي "الجنون" الذي ارتضيته لنفسي منذ سبع سنوات، وأشعر بسعادة غامرة لأنني على وشك الانتهاء منه!

- **13)** للأسف لم أكتب إلا رواية واحدة ولم تنل حظها من النقد كما قلت في ظل سيادة "النقد العشائري"!

- **14)** حضوري كشاعر هو الأبرز بالتأكيد، وهو ما عُرِفتُ به منذ أن فاز "خلود" بجائزة اتحاد الكتاب عام 1989. لكنني أعترف بأنني مقلّ جدا بل منقطع عن كتابة الشعر لأسباب تطرقت لبعضها.

- **15)** الفكرة عموما غالبا ما تكون بداية الطريق إلى القصيدة. أما الرواية فتحتاج إلى تخطيط منذ البداية. فبنية الرواية تختلف تماما عن بنية الشعر.

- **16)** ليس هناك "نكهة" خاصة ثابتة حتى في الرواية الواحدة. ومن لا يتذوق "النكهات" الأخرى لن يكون قادرا على صنع نكهة خاصة به. والتناص ليس بالضرورة نقيصة لدى الكاتب إذا أحسِن استخدامه، وكما قلت سابقا قد تقترب الأصوات من بعضها لكنها تظل مختلفة، وهذا هو الأصل في صناعة "النكهة".

- **17)** لم يُتَرجم لي شيء.

- **18)** لم يكن للقصة حضور في شعري، لكن الصورة بقيت حاضرة. أما الشعر فهو حاضر على الدوام في "مدينة البغي".

- **19)** ليست المسألة بهذا القدر من التبسيط. أنا لا أؤمن أن للمبدع "شيطانا" في داخله أو خارجه. الإبداع تجربة تراكمية تزهو بقدر اقترابها من "النبوءة".

- **20)** نعم هناك ما دفعني لكتابة الرواية: رغبتي في الانعتاق من قيود الشعر. ورغبتي في إطلاق العنان للخيال.

- **21)** من يكتب سيرته الذاتية مباشرة كأنما يعلن اعتزاله الكتابة. لكن يستطيع الكاتب أن يبلور تجربته في صيغة رواية سيرة تتجاوز سيرته الذاتية.

- **22)** سبق وأجبت عن هذا السؤال في صيغة أخرى.

- **23)** الرضا غاية لم أدركها بعد، لكني سأظل أسعى إليها ما حييت.

**** إجابات الشاعر الروائي غسان زقطان على أسئلة الشعراء الروائيين.**

****

- **1)** ليس هناك سبب محدد لكتابة الرواية بالنسبة لشاعر، وهو ليس خروجا عن المألوف فهذه الظاهرة موجودة في ثقافات العالم، أقصد الجمع بين كتابة الشعر والرواية أو المسرح، عندما تتعامل مع اللغة كمادة خام فأمر صياغتها وتطويعها يأتي ثانيا.

- **2)** أنا لم أتوقف، ليس لدي قرار بذلك ولا أظن أنني سأتخذه مستقبلا، عندما أجد أن لدي مشروع روائي سأكتبه.

- **3)** الأمر لا يتعلق بالكم على الإطلاق، هناك روائيون لا يملكون في رصيدهم سوى عناوين قلية ومؤثرة مثل المكسيكي خوان رولفو الذي اكتفى برواية واحدة هي " بيدرو بارامو" والتي أسست لرواية أمريكا اللاتينية الحديثة، أو مثل المصري صبري موسى صاحب روايتي " فساد الأمكنة" و" حادثة النصف متر"، وحقق عبرهما حضورا هاما في الرواية المصرية.

- **4)** لم أنقطع عن الشعر الذي هو اختياري الأول.

- **5)**

- **6)** هذا له علاقة بالتكنيك والأسلوب ولا أظن أنه يقتصر على الروايات التي يكتبها الشعراء.

- **7)** أظن أنها استقبلت بشكل جيد خاصة الرواية الأخيرة.

- **8)** هذا طبيعي، هناك تأثير متبادل للغة.

- **9)** أنا أميل إلى اعتبار السرد ضروريا في الشعر.

- **10)** الشعر هو الأساس في تجربتي، والنقاد يتعاملون مع ما أكتب كما تتعامل في رسالتك " شاعر يكتب رواية".

- **11)**
- **12)**
- **13)**
- **14)**
- **15)** أنا أتعامل مع المسرح والسينما الوثائقية وهذا يمنحني مساحات أوسع للتعامل مع الفكرة، ولكنني لا أحدد طريقها، أتركها تنضج وتراكم نفسها، وأحيانا كثيرة ستجد شيئا من أفكار النصوص الشعرية في الرواية، والعكس كذلك.

- **16)** أنا قارئ روايات جيد، ولكنني لا أبحث عن الحبكة فيها، وأظن أن الرواية الحديثة قد تجاوزت موضوع الحبكة بمفهومها التقليدي لتفسح المجال أمام المعرفة.

- **17)** كلاهما، ولكن الشعر كان أكثر حظا في الترجمة.

- **18)** كما ذكرت لك، التأثير متبادل؛ الرواية تعزز السرد في الشعر، بينما الشعر يعمق العلاقة مع اللغة ويكثفها ويبعدها عن الثرثرة.

- **19)** هناك روايات وليس روائيين وقصائد وليس شعراء، ورغم ذلك يصعب النجاة من شاعر مثل درويش أو قسطنطين كفافي بالنسبة لي، أو استبعاد تأثير روائي مثل الياباني كاوباتا أو الكولومبي ماركيز أو التشيكي كونديرا.

- 20) بالنسبة لي هي مسألة ذاتية بحتة، نوع من الحاجة الشخصية. أظن أن السيرة الذاتية تفترض الالتزام بوقائع محددة ومنجزة، ومهمة الكاتب هنا هي ترتيبها في سياق

زمني وصياغتها، وهو موضوع مهني بحت، أقرب إلى مهمة المحرر، بينما ستمنحه رواية السيرة فضاء أوسع للإضافة والحذف وبناء الشخصيات والأحداث.

- **21)**
- **22)**
- **23)** هذا التنقل ليس عبئا على الكاتب إذا أحسن استثماره، وعمل على تعزيز التجربة وتنويعها والاستفادة من حمولات السرد في الكتابة الشعرية، ومن تقشف الشعر وكثافة لغته وتعدد دلالاته في السرد.

** إجابات الشاعر الروائي خضر محجز عن أسئلة الشعراء الروائيين.

****

- **1)** الشعر بوح مفاجئ وابن اللحظة وحمل بالمشاعر المكثفة. وبهذا المعنى فإن القصيدة محدودة في المساحة ومحدودة في الموضوع، ومقيدة باللغة الشاردة التي تقصر عن قول الكثير من الثرثرة الضرورية. في الرواية هناك سعة المساحة وبساطة اللغة ومباشرتها ــ في الغالب ــ بحيث تمكنك الرواية من الثرثرة وقول ما تريد من المحتويات المتعددة. إن الرواية مساحة أوسع للبوح لا تتوفر للقصيدة المكتفية بلغتها. إذ الرواية لا تكتفي بلغتها بل لا بد لها من موضوع تقوله وقضية تعالجها ورأي تدافع عنه. فيما تسخر القصيدة الحديثة من كل ذلك في الغالب.

- **2)** أنا أواصل كتابة الرواية وفترات الانقطاع هي تأليف آخر مستمر ومؤجل حتى مرحلة الاكتمال.

- **3)** لم أقتصر على روايتين بل نشرت ثلاث روايات والرابعة في طور التأليف.

- **4)** يمكن القول بأن اهتمامي بالشعر قد تراجع رغم أني ما زلت أكتبه في لحظات متفرقة.

- **5)** لا أهتم بالتصنيف. أنت قلت إنها روايات. فلتكن روايات. فإن قال آخرون أنها ليست روايات فهي ليست روايات. السؤال الذي يهمني هو هل هي أدب؟
أنا لا أعرف الفارق بين القصة القصيرة والرواية ولست معنيا بأن أعرف. أنا معني بأن أقدم نصا أدبيا. هذا هو المهم.

- **6)** أنا حاصل على شهادة الدكتوراه في نقد الرواية. ولا أتفق معك في تعريف المؤلف الضمني ويمكن لك أن تراجع تعريف المؤلف الضمني في ما كتبته من نقد. وعلى العموم فإن كل ما قيل في المؤلف الضمني يرجع في أساسه إلى كتاب وين بوث بلاغة السرد القصصي. هذا من ناحية أكاديمية صرفة. أما من ناحية فنية فأقول بأن هناك في

نصوصي هذه الكثير مما حدث حقيقة والكثير مما لم يحدث حقيقة. ولو كان كله حقيقيا وبأسماء حقيقية لسميتها سيرة ذاتية. ورغم ذلك فلمن شاء أن يصنفها سيرة ذاتية، ولكن عليه أن يواجه النقد الذي سيعترض عليه، من نقاد لن أكون واحدا منهم.

- **7)** النقاد في فلسطين قلة، هناك من يقرأ النصوص قراءة يقول إنها نقدية. وهؤلاء استقبلوا نصوصي في الغالب استقبالا حسنا، وقليل ممن يكتبون عن نصوصي بطريقة سلبية. الرواية الأولى أحدثت لدى بعض الأدباء استغرابا ورفضوا اعتبارها رواية وقالوا إنها سيرة ذاتية ولم يغضبني ذلك، أما الروايتان التاليتان فلم أسمع أن أحدا قال بأنهما سيرة ذاتية.

- **8)** هذا السؤال مهمتك أنت أن تفحص إجابته، لأنه من الشغل النقدي.

- **9)** جوابه هو نفس جواب السؤال السابق.

- **10)** لا أعتقد ذلك.

- **11)** كلها صوتي الخاص وليست أي منها أقرب إلى قلبي، لأنها أبنائي.

- **12)** هناك مشروع رواية لم تكتمل وقد نشرت بعض فصولها على الشبكة العنكبوتية قبل أن ينصحني زملائي بعدم نشر شيء منها قبل التمام حتى لا تتعرض للسطو. هذه الرواية بعنوان (شجرة الكستناء) ولنقل إنه عنوان أولي. وتتحدث عن الفترة المبكرة من الاحتلال الصهيوني لغزة وانفتاح الحدود أمام فتيان المخيم ليدخلوا المدن الإسرائيلية المفتوحة، وكيف حدثت هذه الصدمة، وماذا أحدثت في وعيهم.

- **13)** لا أعتقد أن النقد تناول رواياتي ولا روايات غيري من كتاب الضفة والقطاع. هناك قراءات قليلة لقراء أدباء، ولا يمكن معرفة أي رواياتي حظيت بالقبول لدى الناس أكثر. وعلى العموم لقد قلنا ما يشبه هذا في ردنا على سؤال سابق.

- **14)** لم يكن هناك حضور نقدي، بل يراني بعضهم روائياً ويراني آخرون شاعرا، لكن أغلبهم يصنفني اليوم روائيا، بناء على ما آل إليه الحال آخر الأمر.

- **15)** تختار الفكرة لنفسها الطريق في الغالب.

- **16)** عندما أبدأ في الكتابة أستبعد ما كتب الآخرون قدر الإمكـــان. وأحـــاول أن أجـــد صوتي الخاص. وأنت ترى أنني لا أجد ضيرا في استخدام تقنيات قد يراها الآخـــرون ضارة بالرواية كالهوامش والنصوص الدينية والتعليقات الختامية... إلخ. وكل هذا نابع من حرصي على ضبط إيقاع صوتي الخاص. ولا أهتم ــ حين أكتب ــ بما يمكـــن أن يقوله النقد ولا بما يصنفه النقد. لا تنس أنني ناقد وأعرف أن النقد عالة على الإبـــداع. إنني أقمع الناقد في داخلي حين أكتب بمعنى أقمع الناقد الأكاديمي فقط، أما الناقد القلـــق الذي يبحث عن أفضل التقنيات فهو حاضر ومراقب ومتسلط.

- **17)** لا أظن أن الترجمة تعرضت لنصوصي. ولذا فلا محل للقسم الثاني من السؤال.

- **18)** أظن أن ذلك يحدث أحيانا.

- **19)** لا أؤمن بهذا القول ولا أعتقد أن لي شيطانا للأدب. ولي ملهم واحد هو شعوري الشخصي بضرورة قول ما أشاء بطريقة جميلة.

- 20) أنا لا أؤمن بقدرة النقد على توجيه الأدب. وتوجهي للرواية ذاتي صـــرف فـــي الغالب مع أنني أحب أن أكون متميزا دوما، ولقد رأيت الشعر ينتهكه من يشاء ويدعيـــه آلاف مؤلفة من الفلسطينيين فقلت ذات يوما: لا أحب أن أكون واحداً من نصف مليـــون شاعر، لذا توجهت إلى ما أرى أن ادعاءه صعب على المدعين: الرواية.

- **21)** كل كاتب حين يكتب فهو يكتب في الغالب عن نفسه. هذا الكلام من وين بـــوث تقريبا. وأنا أؤيده. ليس من السهل الفصل بين نشاطات الكاتب المتعـــددة. دائمـــا يلجـــأ الكاتب إلى الماضي ودائما يكتب عن نفسه ولكن المهم كيف يقول ذلك. وفي تصـــنيفك هذا الذي تقول فيه (رواية السيرة) شيء لم أسمع به قبل الآن. أعرف الرواية والســـيرة

الذاتية ولا أعرف ثالثا بينهما. لكن لا بأس: بإمكانك أن تخترع جنسا ثالثا فهذا من مهمة النقد التي لا يهتم بها المبدعون.

أما لجوء الكاتب إلى كتابة السيرة الذاتية فهو محاولة منه للبوح ولقول أن ما يقوله حق بتمامه وحدث كما هو. في الرواية نحن نملك حق التكاذب. بمعنى أن هناك عقدا بيننـــا وبين القارئ؛ يقر لنا بموجبه القارئ أن نقول ما لم يحدث. في السيرة الذاتية أعتقــد أن هذا الحق غير متاح.

- **22)** مش فاهم السؤال

- **23)** أنا لست مجرد شاعر وروائي، بل أنا إلى جانب ذلك كاتب في مجالات متعــددة منها الثقافة الإسلامية والنقد والتاريخ والفلسفة. ولا يقلقني كيف يصنفني الناس كمـــا لا يقلقني أن أكون متخصصا بالمعنى الأكاديمي، كما لا يقلقني أن يحفظ التاريخ اسمي أو يمحوه. إنما يقلقني أن أتوقف عن قول ما أريد قوله

**** إجابات الشاعرة الروائية مايا أبو الحيات عن أسئلة الشعراء الروائيين.**

****

- **1)** كتبت الرواية؛ لأنني احتجت لسرد قصة بعيدا عن كثافة القصيدة.

- **2)** أنا واصلت كتابة الرواية، واعتبر نفسي روائية أولا ثم شاعرة.

- **3)** بالنسبة لي كتبت حتى الآن ثلاث روايات، وهو عدد كبير بالنسبة لسني.

- **4)** أثناء كتابة الرواية (التي قد تمتد إلى سنوات) لا أستطيع كتابة الشعر. أكتب الشعر عندما أفرغ من المشروع الروائي.

- **5)** نعم رواياتي أقرب للقصة الطويلة منها إلى الرواية، ببساطة؛ لأنني لا أملك نفسا طويلا وأشعر بالملل السريع حتى من النص نفسه، وأحتاج إلى إحداث تجديد دائم فيما أكتب، الأمر الصعب جدا أثناء كتابة الرواية. لذا معظم رواياتي متعددة الأصوات، وكأنها مجموعة من القصص القصيرة التي يمتد بينها فاصل خفي يربط الرواية.

- **6)** أنا أعتبر أن أي عمل لم يكتب على غلافه "سيرة ذاتية" هو رواية؛ لأن هذا هو قرار الكاتب، حتى لو كانت القصة تعتمد بشكل كبير على التجربة الذاتية. أنا أستند كثيرا غلى التجربة الذاتية، وأحيانا أنحاز لها حتى، لكن هذا لا يعني أن رواياتي بشكل عام هي تجارب ذاتية، ولكنها تتكئ على الحقيقة كثيرا.

- **7)** هناك دائما سؤال الرواية ــ الشعر، هناك من يفضلني شاعرة وآخر يفضلني روائية. بشكل عام كانت الأصداء طيبة مع إصدار روايتي الأولى التي كانت تتكئ كثيرا على اللغة الشعرية عكس روايتي الأخيرة مثلا.

- **8)** في الرواية الأولى والثانية كان هناك تأثير كبير وتكثيف كبير في السرد الروائي، الأمر الذي أحاول الآن التخفف منه كثيرا. وقد اقتنعت أخيرا أن تقنيات وسر اللغة

الروائية في الرواية تختفي، وإن كنت أحتفظ بخصوصية اللغة بشكل عام في أسر القارئ.

- **9)** شعري الجديد ينزع كثيرا نحو السرد، ومعظمه قصص قصيرة يتم تكثيفها دون مجاز مبالغ فيه.

- **10)** لا ليس دائما.

- **11)** أعتقد أنني في روايتي الأخيرة "لا أحد يعرف زمرة دمه" امتلكت صوتي الروائي الخاص.

- **12)** حتى الآن لا. لقد انتهيت من روايتي الجديدة منذ ستة أشهر فقط، وأحيانا أحتاج لسنتين إلى ثلاثة حتى يتشكل في ذهني موضوع رواية جديد.

- **13)** لا لم يتناولوها كذلك. روايتي الأولى حظيت بالنقد الأكثر.

- **14)** كوني روائية.

- **15)** الرواية مشروع يحتاج إلى تخطيط وصبر وتفكير عميق ووقت طويل أيضا، بعكس الشعر الذي يعتبر لحظيا ويعتمد على الحالة الشعورية بشكل خاص.

- **16)** لا أستطيع ذلك، طبعا أقرأ كثيرا وهذا بحد ذاته يعطيني إلهاما وتوجها، وأحاول أن أبتعد عما هو موجود ما أمكن.

- **17)** ترجم لي فصل في روايتي الجديدة، وهناك خطط لترجمتها. بالنسبة للشعر ترجم بعضه ونشر في مجلات أجنبية أيضا.

- **18)** نعم كان للقصة دائما حضور في شعري، وهناك بعض الشعر في رواياتي دائما.

- **19)** الشعر من الشعور، أنا أؤمن بهذا كثيرا لذلك أجمل الأشعار هي تلك التي تكتب صادقة. الرواية مشروع جدي بالنسبة لي فيها دراسة وتحليل نفسي واجتماعي واقتصادي ومشاعري أيضا.
- 20) توجه ذاتي.

- **21)** هناك دائما حاجة للتخلص من أنفسنا خاصة في الروايات الأولى، ولا يعني ذلك أنها سيرة لأن من الممكن أن تجمع ثلاث شخصيات حقيقية في واحدة روائية. رواية السيرة حرة أكثر وتترك مجالا للإبداع عند الكاتب حتى لو اتكئ على الحقيقة. والروائي هو في الحقيقة يكتب واقعا موازيا للحقيقة ولا يكتب الحقيقة نفسها. لا يهمني ما هو موضوع الرواية بالقدر من الفن الروائي الموجود فيها. يستطيع الجميع أن يكتبوا قصصهم إن كانت تستحق، لكن لا يمكن للجميع كتابة رواية.

- **22)** لا.

- **23)** أنا راضية شخصيا؛ لأنني أشعر بالحرية بالاختيار، ولأنني أحتاج الشعر عندما أرتاح بين رواية وأخرى، الأمر الذي قد يمتد لسنوات. الشعر تمرين يومي أحيانا على الكتابة، ومواجه الذات تمهد لك الطريق لمعرفة روايتك القادمة.

** إجابات الشاعرة الروائية وداد البرغوثي عن أسئلة الشعراء الروائيين

****

- **1)** كتابتي للرواية ليست تحولا، فمنذ المحاولات الأولى لكتابة الشعر كانت هناك محاولات أولى لكتابة الرواية، لكن الرواية، كما تعلم، تحتاج إلى وقت طويل في كتابتها، كما أنها تحتاج إلى خبرة ومعايشة حتى تختمر فكرتها وتتبلور، محاولات الرواية الأولى لم تر النور، فعندما كنت في مطلع المرحلة الثانوية كتبت ما اعتقدت أنه رواية، وكان عملا من حوالي 150 صفحة بخط اليد، وتلتها محاولات كثيرة ثانية وثالثة وحتى الخامسة، لكنها لم تكتمل ولم تر النور، لكن ظهرت في البدايات كشاعرة، لأن الشعر هو التعبير الأسرع في التقاط وهج الفكرة ونشرها، لذلك، كان يصل إلى الناس أسرع، فنشر قصيدة في صحيفة ليس كنشر رواية، والقصيدة تلقيها في جمع ما فور كتابتها، أو في أقرب فرصة تتاح، لذلك يعرفك الناس والصحافة شاعرا قبل أن يعرفوك روائيا. وهذا ما حصل معي بالضبط.

- **2)** لا أظن أنني معنية بهذا السؤال، فأنا أواصل كتابة الرواية وكذلك القصيدة.

- **3)** لقد كتبت أربع روايات نشرت وها أنا أكتب الرواية الخامسة. ولن تكون الأخيرة، إذا قدر لي أن أعيش، سأواصل الكتابة بأنواعها المختلفة ما حييت.

- **4)** لم أنقطع عن كتابة الشعر مطلقا.

- **5)** أترك ذلك للنقاد ولن آخذ دورهم، كتبت ما اعتقدت أنه صائب وصحيح، لذلك أصنف رواياتي الأربع أنها روايات.

- **6)** الرواية في أغلب الأحوال، إن لم تكن في كلها، تحمل جزءا من ذات المؤلف، ففي كل واحدة من رواياتي جزء مني، لكن لا توجد أي رواية يمكن اعتبارها سيرة ذاتية، ربما تل الحكايا فيها الكثير من السيرة الذاتية، لكنها لم تسلم من تدخل روائي يمنع كونها

سيرة ذاتية مئة بالمئة. فالرواية تجسيد لعلاقة الكاتب مع قضية ما في مرحلة ما، أو رسالة ما.

- **7)** كل واحدة من رواياتي وجدت صدى ما، وكتب عنها أكثر من شخص إما ناقد أو قارئ أو متذوق محلي أو عربي، أو تناولوها بالنقاش في ندوة أو في صحيفة، تل الحكايا مثلا والوجوه الأخرى حظيت كل منهما بندوتين، الوجوه الأخرى حظيت بندوة، حارة البيادر، كتب عنها الكثير، وحظيت بجائزة الإبداع النسوي للرواية التي نظمتها وزارة الثقافة الفلسطينية، فكل رواية أخذت نصيبا ما بجدل أو لقاء صحفي مكتوب أو متلفز أو مسموع. هناك رضا نسبي ليس بحد الطموح طبعا. وهنا لا أدعي بذلك أن النقاد تناولوها كثيرا كما يفعلون مع المشاهير. فمع احترامي الشديد للنقاد والنقد، إلا أنني أرى أن الحركة النقدية هنا مبنية على واحد من عاملين، إما العلاقة الخاصة (الشخصية أو العقائدية أو الحزبية أو أي نوع من العلاقات) بين الكاتب والناقد، فتشكل منطلقا للمدح أو الذم بمقدار قليل من الموضوعية، وإما أن يكون الكاتب مشهورا فلسطينيا أو عربيا أو عالميا، وبالتالي يتناوله النقاد كنوع من إشهار الذات، أنا لست هذا النوع ولا ذاك من الكتاب حتى يستقبل النقاد أعمالي استقبالا حافلا لا بالسلب ولا بالإيجاب.

- **8)** ما يمكن أن أقوله عن لغتي في الكتابة أن هناك عنصر المزاوجة بين الرواية والقصيدة، أميل للبساطة في اللغة، وأرغب أن تكون كتابتي مقروءة ومرئية لدى القارئ، أبتعد عن التسطيح المبتذل، وفي الوقت نفسه أبتعد عن الأعماق الغامضة التي تستدعي الوقوف طويلا لفك شيفراتها ورموزها، فهذه قد تدعو القارئ للوقوف طويلا ومحاولة التفسير والفهم، أو ربما تستدعي منه قراءتها أكثر من مرة، لكن في الغالب خاصة في زمننا " زمن الديجيتال والفيسبوك فقد يبتعد القارئ عما يرهق ذهنه وتفكيره. لذلك أفضل أن تكون أعمالي في المنطقة المرئية. وفي القصيدة هناك ميل كبير إلى الحكاية، لا أستطيع أن أميز أيهما أكثر تأثيرا على الآخر، لغة الشعر أم لغة الرواية. فهما توأمان.

- **9)** أجبت عن السؤال في السؤال السابق.

- **10)** هناك صلة كبيرة، بين مواضيع الأشعار ومواضيع الروايات، كون المواضيع ذاتها تقريبا تؤرقني وتقلقني وتدعوني للتعبير عنها، وإن اختلف شكل التعبير.

- **11)** أعتقد أنني امتلكت صوتي الخاص في كل رواياتي، لم أتكئ على صوت غيري ولا على لغة غيري أو تجربته.
- **12)** نعم هناك مشروع رواية، بدأت كتابتها قبل أكثر من سنة، ضيق الوقت أحيانا وتزاحم المهمات لكاتبة روائية وشاعرة وصحفية وأكاديمية وأم ودور اجتماعي لا يجعل من الرواية أولوية أولى، فأنا أسرق الوقت بين المهمات المتعددة لأجد وقتا للرواية، أما موضوعها فهو التمويل الأجنبي وانعكاساته السلبية على المؤسسة الفلسطينية والفرد الفلسطيني من تحول في المفاهيم الوطنية والرؤى الاجتماعية.

- **13)** نعم، كما أجبت عن سؤال سابق. كل رواية أخذت نصيبها فور وبعد صدورها، أي في وقتها، في اعتقادي أن الروايتين الأخيرتين تل الحكايا والوجوه الأخرى أخذتا نصيبا أكبر من سابقتيهما، ربما لأنهما طبعتا ووزعتا في الخارج. وبالمناسبة، الروايتان كتبتا بالتزامن وطبعتا ووزعتا معا. أما أي الروايات حظي بالقمة النقدية فهذه مسألة نسبية، ولا أرى أن هناك قمما في هذا المجال. فالقمة تعني النهاية التي لا شيء بعدها سوى النزول عن القمة، وأنا أفضل استمرار الصعود بتدرج.

- **14)** أعتقد أن الحضور النقدي للشعر سبق الحضور النقدي للرواية، لكن الرواية حظيت بحضور أكبر.

- **15)** الفكرة تختار لنفسها الطريق، فالفكرة يعبر عنها سريعا بالقصيدة، أما الرواية فهي مجموعة من الأفكار تتضافر معا بفعل الزمن وبفعل التراكم واختمار التجارب، فإذا توفر هذا الفعل وهذا التراكم فسيكون الاتجاه نحو الرواية، لكن لم يكن في أي وقت على حساب القصيدة ولا كانت القصيدة على حساب الرواية. لا أبالغ، بل لعلي أبلغ الحقيقة أو أقترب منها إن قلت: القصيدة فيها حماسة الشباب أما الرواية فهي حكمة الشيوخ.

- **16)** أنهل من معين الروايات دائما، ولا علاقة لهذا بالنية في الكتابة، أقرأ واستمتع وأبحث عن الجديد وأبحث عن القديم وأقرأ كل ما يتاح لي قراءته، وذلك بهدف الاطلاع

والاستمتاع والتعرف واستغلال الوقت في شيء مفيد، لكن لم أبحث مرة عن أسلوب روائي لفكرة ما، أو لأطلع على حبكات الروائيين.
وقد تستغرب أنني قبل أن أبدأ بكتابة رواية ما، أحاول أن أرسم مسرح الرواية وأوزع الأدوار والأحداث، أي أرسم خارطة لسير الرواية ولعلاقات الأبطال وأشياء كثيرة، لكن متى بدأت الكتابة أجد نفسي لا أنظر للخريطة ولا ألتزم بها، وأجد أحداثا تدخل لم تكن في الحسبان، وأشخاصا يصعدون "لخشبة المسرح" لم يكن لهم دور في الرسم الأولي، وتسير الأمور أحيانا بطريقة لم أكن قد اخترتها أو خططت لها. فهل لكاتب من هذا النوع أن يبحث عن حبكات لدى الآخرين.

- **17)** يمكن القول أن قليلا من أعمالي حظي بالترجمة، فقصيدة أو قصيدتان ترجمتا للغة الروسية، وقصيدة ترجمت للغة الهولندية، وقصة قصيرة ترجمت للغة الإنجليزية.
أما الروايات فلم تحظ أي منها بالترجمة، فترجمة رواية مشروع كبير، أما ترجمة قصيدة أو قصة قصيرة فشيء مختلف تماما.

- **18)** كما ذكرت سابقا هناك نزوع للقص في الشعر، أي أن النفس الحكائي والسرد موجود في القصيدة، وأيضا في الزجل، كوني أكتب أيضا الكثير من الأزجال. وفي الروايات أجد نفسي أعبر عن فكرة ما بقصيدة أو بأبيات موزونة، تقتحم عالمي، فأضعها على لسان شخص ما في الرواية، وفي اعتقادي أن هذا حضر في رواياتي الأربع المنشورة، وهو حاضر في روايتي الخامسة قيد الكتابة، فالشعر يحضرني حتى في كتابة الرسائل للأصدقاء المقربين جدا، ما أن أبدأ الرسالة حتى يبدأ رذاذ الشعر الذي سرعان ما يتحول إلى زخات شعرية أو صليات ناعمة إن أردت.
وهذا إن دل على شيء فهو دليل آخر على أن الكاتب يدخل شيئا من ذاته في كل عمل.

- **19)** اسمح لي أن أجيب ببعض تحوير في البيت مع اعتذاري لك وللشاعر جرير على هذا الارتجال.
أنا وكل شاعر بذا الزمن.......... شيطانه أنثى وشيطاني الوطن
وطني ليس كأوطان جميع الشعراء
وطني لي ولكن مستباح لبغاث الغرباء
وطني فيه ملاذي وملاذ الفقراء

وطني ملهم شعري كل صبح ومساء
وطن الحلم الذي فيه ستولد كل أحلام النساء

- **20)** المسألة ذاتية بحتة، وهي ربما اكتشاف لقدرات ذاتية، لا تأثير لأحد فيها. كثيرون ممن قرأوا رواياتي اقترحوا علي أن أكتب الرواية فقط، وآخرون قرأوا قصائدي فاقترحوا علي أن أكتب الشعر فقط.
- **21)** إذا كنا نؤمن أن الحاضر امتداد للماضي وهو الممر الحتمي للمستقبل، وإذا كنا نؤمن أن من لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل، فإن التوجه نحو الماضي ليس ارتدادا بقدر ما هو محاولة لتأصيل التجربة واكتشاف البدايات وانعكاسها في صنع الحاضر، وصولا نحو المستقبل. أما التوجه لرواية السيرة، فيبدأ في مرحلة نضج فكري، يجد الكاتب فيها غنى حياتيا يستحق أن يسجل، سواء كان الأديب شريكا في تجربة أو صانعا لها أو شاهدا عليها، وهي نوع من التأريخ عبر السيرة أو عبر رواية السيرة. أنا شخصيا رغم أن لي خمس محاولات روائية لم تكتمل كانت بين سن السادسة عشرة والسابعة والثلاثين، إلا أن الرواية الأولى التي اكتملت " حارة البيادر" كانت في سن التاسعة والثلاثين. أي على عتبة ما يسمى بحكمة الأربعين.

- **22** (سلطة الشعر شيء مختلف تماما عن شعر السلطة، بل ونقيضان لا يلتقيان إلا في حالة تضاد. وربما لا ينطبق عليهما إلا قانون نفي النفي، فلا يوجد أحدهما إلا بانتفاء وجود الآخر.

نعم للشعر سلطة علي في الرواية وفي القصيدة وفي لقمة الخبز وفي كل شيء، إنه سلطان بلا تاج، إنه النعاس الجميل الذي يلامس عينيك فقلبك فتستسلم له بارتياح، ثم تبدأ في صياغة أحلامك وهواجسك، وتشعر بعذوبة تسلطه عليك، تريح ضميرك من خلال سلطته عليك. فتقول ما يعبر عن هواك وأحاسيسك ورغباتك وأمنياتك، تعبر فيه إلى طموحاتك الكبيرة.

أما شعر السلطة، فهو يثقل الضمير إن وجد الضمير، أما في أغلب الأحيان فيحل محل الضمير. ففي اعتقادي أن شعر السلطة هو شعر بلاطي جبان، رعديد لا إحساس فيه إلا إحساس الخوف والخنوع. وأظن أنه بلاطي، ليس لأنه مدح أو مسح لبلاط السلطة، ولكن لأنه مسطح " متبلط" فاقد للحياة والحس الإنساني، أحمد الله أنني لم أكن من

هؤلاء، وأحمد الله أن قصائد كثيرة ومقالات كثيرة لي منعت من النشر بشكل مباشر أو غير مباشر. وأحمد الله أن قصائد شعرية ومقالات صحفية لي جرتني إلى التحقيق في مراكز مخابرات. وأنا سعيدة أنني لست بلاطية ولا علاقة لي بأي بلاط، لا سابقا ولا حاليا ولا مستقبلا.

أما عن علاقة أي منهما بالرواية، فأستبعد كليا شعر السلطة من أي توجه من توجهاتي أو أي مسار من مسارات حياتي، أما سلطة الشعر فلم تدفعني للرواية، لكنها تحضرني أحيانا خلال كتابتي للرواية دون محاولة مني لاستدعائها.

- **23)** لم أخضع الأمر لمجرد التفكير في الرضا أو عدم الرضا، لا أشعر أن أيا منهما يثقل كاهلي أو يعيبني، فإذا استبعدت جنسا أدبيا من حياتي ماذا أفعل بالجنس الآخر، هل أعرضه "للوأد" وهو ليس عارا أو أقتله " خشية إملاق"، فأنا ضد وأد البنات وضد قتل الأولاد خشية إملاق، فإذا كان ربي قد منحني "البنين والبنات"، ومنحني أشياء جميلة أخرى كالقصة القصيرة والزجل والأغنية والمقال الصحفي بكل أنواعه إضافة إلى ميول واهتمامات أخرى كثيرة، أتمنى لو يمنحني الله عمرا إضافيا لأمنح اهتماماتي ما تستحقه من وقت ورعاية، فلماذا علي أن أتخلص من واحد منها. فإذا كان التخصص في واحد يقربنا من الشهرة فإن كثيرا من المشاهير تكون شهرتهم على حساب خصوصيتهم، أنا لا أسعى لهذه الشهرة التي ستحرمني من أشياء جميلة أحبها، ويحبها غيري من الناس. لا أرفض الشهرة إن جاءت، لكنها ليست غاية بحد ذاتها.

** إجابات الشاعرة الروائية مزّين برقان عن أسئلة الشعراء الروائيين

****

- **1)** أنا كتبت الرواية؛ لأني وجدت فيها مساحة أكبر للتعبير، فهناك أشياء لا يستطيع الشعر أن يجسدها مهما حاول الكاتب أن يفعل ذلك؛ لذلك فإن الرواية تقوم بهذا الدور بطريقة أفضل. الروائي كما يقول بعض الأدباء الغربيين هو إنسان تستهويه التفاصيل وتفاصيل التفاصيل.

- **2)** توقفت عن كتابة الشعر؛ لأن الرواية تحتاج إلى وقت أطول وتركيز أكثر من كتابة الشعر. الرواية عالم متكامل.

- **3)** كتاباتي لم تتوقف عند عدد معين من الروايات، فقد صدرت لي رواية حديثا قبل بضعة أسابيع وهي رواية (همسات على ضفاف النيل)، وهذه الرواية الرابعة، وحاليا أقوم بالاستعداد لمشروع رواية جديد.

- **4)** السؤال الرابع وهو إذا استمررت في كتابة الشعر في أثناء كتابة الرواية، فهذا أجبت عنه، وهو أنني توقفت عن كتابة الشعر؛ لأن الرواية تستهلك وقتا طويلا وشاقا للغاية. قالها أحد النقاد المصريين، وهو شاعر، قال أن الرواية أكثر أنواع الأدب تعقيدا وصعوبة، وهي تحتاج إلى وقت طويل.

- **5)** كتاباتي تم تصنيفها روايات وهي رواية (كلمات على رمال متحركة) ورواية (لحظات خارجة عن الزمن) ورواية (همسات على ضفاف النيل) وهذه روايات حسب رأي النقاد، ولم يكن فيها من القصة الطويلة. القصة الطويلة تخلو من التحليل بينما الرواية فيها تحليل أدبي وفلسفي للأحداث والشخصيات.

- **6)** ليس بالضرورة أن تعبر الرواية عن تجربة شخصية، وفي الوقت نفسه، قد تكون الرواية فيها من الحياة الخاصة للكاتب. ولا أحب أن أخوض في التفاصيل، ولكن في رواياتي أفكاري التي أؤمن بها، وأنطقت بها شخصيات رواياتي، وقد يكون فيها أيضا

من الواقع، وإن كان القليل منه، لكن الرواية تدمج بين الخيال والواقع، بحيث يصعب التمييز بين الجزء الخيالي والجزء الواقعي فيها، وهذه تعود إلى قدرة الكاتب على الدمج بينهما بطريقة مقنعة ومشوقة. ويصعب أن يفصل الروائي نفسه عن رواية يكتبها، وإن فعل هذا (أي إن فصل نفسه عن عمله) سيكون العمل الأدبي سطحيا ومتصنعا. اندماج نفس الكاتب في العمل الأدبي يقود إلى صدق العمل وعمقه.

- **7)** الحمد لله، رواية (كلمات على رمال متحركة) حظيت بإعجاب واهتمام النقاد في فلسطين وبعض الدول العربية، في مصر اعتبر النقاد هذه الرواية أنها رواية تنافس الروايات العربية من حيث القوة والجمال، ورواية (لحظات خارجة عن الزمن) اعتبرها النقاد أنها من أجمل روايات الحب وأكثرها جدلا، وكان هذا رأي النقاد في مصر أيضا في الرواية، ورواية (همسات على ضفاف النيل)اعتبرها النقاد رواية جميلة.

- **8)** رواياتي فيها الكثير من النثر واللغة الشاعرية سائدة فيها، وهذا لم يأتِ من فراغ، فأنا أشعر أن لغة الشعر والنثر تنفض الأعماق بقوة دون الخوض في التفاصيل، كما هو الأمر في لغة الرواية. جمعت بين اللغتين (أي لغة الرواية، ولغة الشعر) في عمل روائي بتلقائية، فقد وجدت اللغة الشاعرية تتدفق على الورقة البيضاء بتلقائية عجيبة.

- **9)** من الممكن أن يكون في بعض القصائد سرد، وقد حدث هذا في بعض قصائدي التي كتبتها باللغة الإنجليزية. وهنا يبرز الحديث عن القصة بنص شعري. من الممكن أن يحدث ذلك خاصة وأنني أكتب الرواية، الرواية لا يمكنها أن تُكتب دون أن يكون هناك ملهم. ولكن في رواياتي تحدثت عن الشعر والشعراء كثيرا. وكتبت في رواية (لحظات خارجة عن الزمن): " **لا أعمق ولا أصدق من مشاعر شاعر** " وأنا أؤمن بهذا جدا.

- **10)** هذا لم يحدث في كتاباتي وأشعاري، وإن تحدثت عن الحب فهي ليست معادة في رواياتي، فرواية (كلمات على رمال متحركة) تحدثت عن الحب والحرب، ورواية (لحظات خارجة عن الزمن) هي رواية عاطفية جدا وجريئة، واعتبرها النقاد أنها من أجمل وأقوى روايات الحب، وأما رواية (همسات على ضفاف النيل) فهي رواية اجتماعية وعاطفية، جرت أحداثها في القاهرة.

- **11)** أعتقد أنني امتلكت صوتي الخاص في كل رواياتي، لم أتكئ على صوت غيري، ولا على لغة غيري أو تجربته.

- **12)** الجواب نعم بإذن الله، فهناك رغبة ومشروع رواية جديدة. أنا أنسق أفكارها وموضوعها في رأسي الآن.

- **13)** (رواية كلمات على رمال متحركة) ورواية (لحظات خارجة عن الزمن) التي اعتبرها النقاد أنها الرواية الأكثر جدلا وجمالا في فلسطين.

- **14)** الحضور كان طاغيا في الرواية خاصة بعد أن نالت رواياتي إعجاب القراء بشكل لم أتوقعه أن يبلغ إلى هذا الحد.

- **15)** بعض الأفكار لا تحتمل إلا أن تكون في نص شعري، وبعض الأفكار لا تحتمل إلا أن تكون في نص روائي، ولست أنا من يحدد هذا، فالفكرة نفسها هي المسؤولة عن ذلك التحديد. فبقوتها وعمقها تأخذ الاتجاه المناسب، وهذا طبعا يعكس قدرة الكاتب على تجسيد الفكرة في نص روائي أو في نص شعري. عندما كنت أكتبها كانت بعض الأفكار تهجم على الورقة البيضاء بتلقائية عجيبة بشكلها النثري والشعري، وبعض الأفكار تهجم على الورقة بتلقائية أيضا في شكلها الروائي، وما قمت به هو تنسيق الأفكار فقط. أنا أؤمن أن هناك قوة عجيبة تدفع الكاتب إلى الكتابة، والقوة عندي هي قوة الإيمان بالفكرة والعاطفة والحب. لا يعنيني ما يعتقده الآخرون باعتقادي هذا. يكفي أنني أؤمن به.

- **16)** عندما أبدأ بكتابة رواية يجتاحني تركيز وتفكير عميق جدا في الرواية وأفكارها وشخصياتها، وأجد أن الحبر يتدفق بطريقة عجيبة. ربما لأني أؤمن بالأفكار التي أكتبها. أحب أن أكون ذاتي في العمل الأدبي. ولا أنكر أنني أقرأ كتبا من أشعار وروايات، فهذا أمر طبيعي بالنسبة لكاتب. لكن عندما أكتب أنفض أعماقي فقط؛ لأن كل أقلام الكتاب لا يمكنها أن تفرغ أعماقي كما يفعل قلمي. هذا هو رأيي طبعا وقد لا يكون صحيحا.

- **17)** كون رواياتي صدرت في وقت قصير، وانتشرت بسرعة كبيرة جدا لم تصلها الترجمة بعد، على الرغم أن رواية (كلمات على رمال متحركة) كانت الرواية المرشحة للترجمة بتوصية من الكثير من النقاد والقراء. والبعض قال أن هذه الرواية ستأخذ طريقها للترجمة يوما ما بسبب قوتها وجمالها.

- **18)** الجواب نعم، يحدث هذا وقد يكون قد حدث في كتاباتي، ولكن كما قلت سابقا بعض الأفكار لا يمكنها إلا أن تطرق باب الرواية بسبب تشعب تفاصيلها، فالشعر أو النص الشعري لا يمكنه أحيانا احتواء هذه التفاصيل مهما كان الشاعر بارعا وقويا في الكتابة. الرواية كما قلت سابقا هي عالم التفاصيل وتفاصيل التفاصيل.

- **19)** لا يمكنني أن أكتب نصا روائيا أو سطرا واحدا في أي نص نثري أو شعري دون أن يكون هناك من يلهمني. الإلهام في الكتابة عنصر أساسي للكتابة مثله مثل الورقة والقلم تماما، وأنا على يقين عندما أقول تماما وليس نسبيا، الإلهام مهم جدا، وقد تتفاوت درجته من شخص إلى آخر، ولكنه موجود وقوة محركة شديدة التأثير. والعمل الأدبي الذي يكتبه الكاتب بدون أن يكون هناك ملهم، هو عمل سردي متصنع وسطحي، ولا يدوم على المدى البعيد، تماما كتقرير صحفي إعلامي. التقرير الصحفي أو الإعلامي هو سرد لأحداث دون تحليل ودون وظيفة تذكر لمحركات العاطفة.

- **20)** لم يكن لاحد أي تدخل في توجهي إلى كتابة الرواية، وجدت نفسي موجوعة بتفاصيل تأبى الكبت، فانطلقت على الورقة بشكلها الروائي.

- **21)** عادة يفعلها الكتاب عندما يقتربون من الموت، يبدو لأنه لن يكون في تلك اللحظة ما يخافونه من الكشف عن أشياء بقيت مخبأة فترة طويلة، ربما، ولست جازمة في هذا. بالنسبة لي، لا أحب كتابة تفاصيل السيرة الذاتية لنفسي، فهذا تعرية لا لزوم لها ولا تفيد القارئ في شيء، قد أطرح بعض التجارب الشخصية في عمل روائي أجد أنه يفيد القارئ دون الكشف التام عن نفسي وحياتي الخاصة، ودون الخوض في أدق التفاصيل التي لا تقود إلى شيء سوى تعرية الكاتب أمام الناس. ولا أؤمن بهذا، أؤمن أن الكاتب هو شخصية عامة يطالها حب الناس وحب الاستطلاع، وبعض الأحيان يطالها الهجوم والمعارضة.

- **22** (أنا لا أؤمن نهائيا بعمل أدبي تحت مظلة السياسة أو السلطة. لم أفكر يوما، ولن أفكر يوما أن أكتب رواية سياسية، والسبب عندي قوي حسب رأيي، الرواية السياسية هي دعائية متصنعة ولا تدوم لأنها مرحلية، أحب العمل الأدبي الذي يخوض في أعماق النفس الإنسانية والمعاناة البشرية أو السعادة الانسانية، الخوض في الكون وتفاصيله وإن كان هذا الامر معقدا، فأنا طبيعة تفكيري تتجه نحو التعقيد وأكره السطحية والأمور العادية، وتستهويني الأمور الغامضة الغريبة. العمل السياسي يخلو من التعمق بالنفس البشرية وتحليلاتها. وهو سرد لأحداث فقط، وغالبا ما يكون موجها نحو فئة معينة من الناس. العمل الأدبي الخالد هو العمل الذي يتناول القضايا الإنسانية (كالموت والحب والحياة والمعاناة والمرض)، وهذه المواضيع لا تقتصر على فئة معينة من الناس، بل تغوص في أعماق كل الناس، لذلك نجد عملا أدبيا خالدا، ونجد عملا أدبيا يموت ويندثر بعد بضع سنين.

- **23)** هذا ممكن جدا، فالتركيز على نوع معين من الأدب يدفع الكاتب إلى الإبداع والتركيز بشكل أكبر.

** **إجابات الشاعر الروائي أديب رفيق محمود عن أسئلة الشعراء الروائيين**

****

- **1)** كتبت الرواية لأن لغة الشعر تعتمد على الاقتصاد في اللغة، وذلك لأن القصيدة تدور حول فكرة رئيسة هي محور القصيدة، وإذا كانت هناك أفكار أصغر فإنها تدور حولها، وكذلك بالنسبة للصور والمعادل والبديل الموضعي. أما لغة الرواية ففضفاضة بها إسهاب يوجبه السرد، وهي تحمل أسلوب الحوار. والرواية تتناول أحداثاً وأشخاصاً أكثر. وقد تغطي زماناً يمتد إلى عدة سنوات.

- **2)** الكاتب المختص في كتابة الرواية قد يكتب عدة روايات مثل: نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، والغيطاني. أما الشاعر الذي يرى أن الشعر وحده إطار للتعبير، أو استيعاب العمل الفني، فإنه يلجأ إلى كتابة الرواية الفضفاضة زمناً ولغةً وأحداثاً صغيرة تدعم الحدث الأكبر. إنَّ فكتور هوجو روائي من الدرجة الأولى، ولكنه كتب الشعر، ويعتبر أكبر شعراء فرنسا. إن البؤساء وأحدب نوتردام أفضل من الشعر ولو كان عشرة دواوين. وقد يفرغ الشَّاعر منا تجربته الواسعة في رواية أو اثنتين فقط، ثم يعود لكتابة الشعر المعبر عن تجارب الشاعر الشخصية الصغيرة. إنني عندما لزم الأمر عدت إلى كتابة الرواية في الوقت المناسب، فأصدرت بعد الحصار رواية التجربة (إصدار الدولة).

- **3)** أول رواية صدرت لي عام ثمانين من القرن الماضي، ومع ذلك صدر لي بعد ذلك: طائر الحب الأزرق، أكمام تحت الجليد، وردة بين الرماد، وستَّة دواوين أخرى، منها أنذا أرواح بين هذا وذاك، وللعلم فإنني أفكر في كتابة رواية (ثرثرة فوق وادي الزومر) اقتداءً بمحفوظ في روايته (ثرثرة فوق النيل).سأشرع في كتابتها بعد الانتهاء من طبع الأعمال الشعرية الكاملة – وهي في سبيلها إلى الصدور.

- **4 + 5)** يبدو أن التجربة عمقاً واتساعا هي التي تحدد حجم الرواية، ونحن هنا لنا تجارب ليست بضخامة وعمق تجربة تولستوي، وجوركي، وهوجو، وماريو بوزو (كاتب رواية العَرّاب)، هم أكثر وأعمق تجربة، ويكتبون في بلاد شاسعة، مثل: روسيا

وفرنسا وأمريكا. أما نحن، ولتوالي وتسارع الأحداث في الوطن والعالم، فإنَّنا نكتب روايات محدودة ومباشرة لتنضم إلى الأدب المقاوم.

- **6)** إنَّ الكتابة اعتماداً على ضمير (الأنا) أسهل؛ فقد تكون هنالك تجربة ذاتية ينهل ويغرف منها الشاعر الكاتب. وكذلك بالنسبة إلى الضمير(هو)، فهنا يمكن الإسهاب و البحبحة في الكلام. أما ضمير المخاطب (أنت) فهو لا يحتمل الكلام الكثير، إلا إذا كان في محاكمة أو مناقشة.

- **7)** بعد كتابتي لرواية الحصار سنة الثمانين، قال لي الدكتور عادل أبو عمشة: إنَّ لغتك جميلة جداً، فهي شاعرية في مواضيع كثيرة. وقال لي ذلك كل من قرأ رواية التجربة، وهي سيرة ذاتية. الشاعرية يجب أن تبدو في الشعر، ويمكن أن تبدو في الرواية، ولكن بشكل محدود في مواضيع تحتاج إلى هذا الأسلوب الشَّاعري.

- **8)** للرواية لغتها المسترخية الفضفاضة الهادئة في معظم الأحيان، أما لغة الشعر فشديدة تميل إلى الإيجاز، وضَّاءة، مختارة، وامضة، مقتصدة. وهي الأفضل ألفاظاً من بين غيرها، وهو كَمٌّ هائل. وتتجدد عبر الصُّوَر إلى الهدف الرئيسي وهو المحور.

- **9)** نعم إلى حدٍ ما؛ ففي قصيدتي "الزيارة الأولى"، وقد صدرت في منتصف الثمانينات في ديوان الأحلام الصغيرة، وغطَّت من الديوان ستين صفحة، ففي هذه القصيدة سَرْدٌ كثير، وكذلك في قصيدة "منفيستو العنف والدَّم" نجد مساحات واسعة من السَّرد، وإلا لما امتَدَّت هذه القصيدة على مدى ثلاثين صفحة. وقصائد الطريق، العقد، الأم، من القصائد الطويلة التي احتملت كثيراً من السَرد واعتمدت عليه. ولما كان كثيرٌ من شعري قائماً على القصة، والقصة لا تصل القارئ إلا عن طريق السَّرد، يكفي أن يطَّلِع القارئ على قصيدة "حكاية" في "ديوان أكمام تحت الجليد"، هذه القصيدة قصة قائمة على السَّرد، وإن كان فيها حوار فهو خاطفٌ وسريع وقائم بين بعض الشخوص في مواقف مهمة.

- **10)** يمكن أن ينطبق هذا السؤال عليّ بالمعنى الإيجابي، فرواية التجربة تحتوي على قصائد مخفيَّة، مثل الصور المائية في أوراق النقد، لا تظهر بجلاء إلا إذا وضعتها بين العين والشمس.

- **11)** يبدو ذلك في رواية (التجربة)؛ لأنها عبارة عن سيرة ذاتية تقريباً.

- **12)** أشرت إلى رغبتي في كتابة رواية بعنوان (ثرثرة على وادي الزومر)، وهذا الوادي يمر من وسط بلدتي، وقد كنت قرأت (ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ وأعجبت بها. ولي رغبة في كتابة رواية تشبه رواية (عودة عيسى بن هشام) معتمداً على نقد الحياة من زاوية اختلافها عن الحياة الماضية، بسبب أمراضها وبوارها وكسارها وافتقارها للروح واعتمادها على الزيف والبهرجة.

- **13)** مع الأسف لم يتناول النُّقَّاد رواياتي، فالنقد ضعيف والفئوية تضرب جذورها في كل شيءٍ. وقد يأتي شخص مرموق، مثل طارح هذه الأسئلة، ويتناول الحصار، أو التجربة ككلّ، أو في زاوية من زواياهما.

- **14)** أحضر في أذهان الناس كشاعر مجيد، وعند القلة أبدو شاعرا وروائيا، وفي كلتا الحالتين أنا (الرَّبحان).

- **15)** لكل عمل أدبي طريقة. سواءً كان جديداً غير مطروق، أو كان مطروقاً من أحد كبار الكُتَّاب.

- **16)** لا أخفي على أحد أنَّني في رواية التجربة قد تأثَّرت (بالأيَّام) لعميد الأدب العربي (طه حسين)، وذلك لأنني قرأتها عدة مرَّات صغيراً وكبيراً. وفي مشاريعي يبدو نجيب محفوظ، والمويلحي في الصور المائية.

- **17)** قام اتحاد الكتاب، زمن الأديب عزت الغزاوي الزاهد، بترجمة بعض الآثار الأدبية من الشعر، لبعض الشُّعراء، وقد طُلِبَ مني ذلك، فظهرت لي ثلاث قصائد في الكتاب المترجم الصادر باللغة الإنجليزية. ويسرني أن أكون أنا مترجماً للكثير من القصائد التي كُتِبَتْ بالإنجليزية، وعلى هذا، علي أن أذكر أن لي "مخطوطاً" ضخماً في وزارة الثقافة ينتظر الصدور منذ سنوات، يضم كثيراً من الترجمات لكبار الشعراء الذين كتبوا بالإنجليزية: شكسبير، باوتد كيتس، ويتمان، كولرج، شِلِلي، آرنولد... وهكذا. أرجو أن يصدر ليكون نسيج وحده في المكتبة العربية.

- **18)** نعم، هنالك حضور ملحوظ للقصة في أشعاري، يكفي أن أذكر قصيدة الأمّ، وحكاية، وانعتاق، وذات ليلة في بيروت....
- **19)** لا أنكر أنَّ رواية العَرَّاب، ورواية السفير، والأيَّام، وما كتب تولستوي وجوركي وهوجو وفوكنر، وما كتب دانتي في ثلاثيته، أقول: لقد تأثرت بما مضى شعراً ونثراً. هنا وهناك شراباً خفيفاً أو مركزاً.

- **20)** يجب أن يمتلك الكاتب القدرة على القول بتمكنه لغوياً، ثم تأتي التجربة، إما أن يكون إطارها في قصيدة، أو في قصة، أو في رواية، فالبراكين تنضج من الحمم المصهورة قَدْرَ ما فيها.

- **21)** عندما يشعر الأديب بثراء حياته، أو نجوائها بوجوده البارز في المجتمع، أو بضياعه بالرغبة في الكشف عن شيء مستور وسِرّ من الأسرار، وعندما يريد الكاتب أن يؤكد ذاته، كل هذا يحرك قلم الكاتب على شكل ومعناه في الشعر، وعلى شكل شَلَّالات من الضوء كما في الروايات الذَّاتية. وأقول: كتابة الروايات الذاتية ضرب من الاعتراف، والاعتراف يريح، ويبرر، ويلغي، ويجدد... وهكذا.

- **22)** كتبت رواية الحصار سنة الثمانينات من القرن الماضي، ولم تكن هناك سلطة بعد، ولم تكن مقولة المستقبل للرواية قد نضجت واشتهرت. هناك اختصار للشعراء في واحد، وهذا من تراثنا، فنحن نؤمن بإله واحد، وخليفة واحد، وشاعرٍ للخليفة واحد...وهكذا. قال الحكماء: دعوا كل الزهور تتفتح، وهذه الدعوة أطلِقها من أجل تنوع وإبداعات ونكهات وأساليب الشعر كل الشعراء أوركسترا واحدة، وقد يكون هناك مايسترو متميز، ولكنه ليس كل الشعر في البلد، هو حبة رمل في ساحل، وردةٌ في حديقة. ولكنه ليس كلَّ السَّاحل وليس كل الحديقة. بعض الشعراء يُكَرَّمون أكثر من مَرَّة، وبعضهم لا يُنظر إليهم بعين التَّقدير. جاء في المثل: ما هكذا تورد الإبل يا عكاشة !!

- 23) الأدب اليوم يَتَّجه في معظمه إلى الرواية، لما فيها من لغة، وتعبير واعتراف وتجربة وتعليم غير مباشر وفائدة ومتعة. وعندما أقرأ رواية أعتبرها ميزاناً أو قَبَّاناً، أزن وأقارن وأجد نفسي كما أستحق. الحياة تجارب، سلسلة من التجارب. وإذا خلا الأدب شعراً أو نثراً من ذلك، فهو ليس بأدب، هو كلامٌ في كلام. والله أعلم.

ملحق رقم (6)

شهادات وآراء في التحول والمزاوجة بين الشعر والرواية

****

الروائي الجزائري عبد الملك مرتاض الذي تحول للرواية بعد أن بدأ شاعرا:

" غير أن الشعرية تلامس كتاباتي الروائية كما لاحظ ذلك بعض النقاد الروائيين الجزائريين، لأني أرى الأدب إذا لم يكن شعريا لا يكون أدبا... ومما زادني تعلقا بالشعريات في كتاباتي الروائية أن النظريات النقدية الجديدة تميل الآن إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية؛ لأن الشاعر قد يحكي حكاية فيمسي ساردا،كما أن الروائي قد يستهويه منظر طبيعي، أو لقطة جمالية بديعة فيغتدي شاعرا بالمفهوم العام للشعريات. " [1]

****

الشاعر الروائي العراقي أسعد الجبوري:

" أنا عندي فائض من السحاب اللغوي والخيالي يمكن تصويبه في الاتجاه الذي أريده. أنا أكتب الرواية محاولاً تنظيف هذا الفن من الغبار والشوائب والأطلال التي تراكمت بفعل وقائع الواقعيات. أنا كشاعر أردت أن أثبت أن الشعرية خزان هائل لإنتاج الروايات وتأليفها بطرق وجماليات أكثر أهمية مما يكتب بها الروائيون المتمرسون أنفسهم. " [2]

****

الشاعر اللبناني شربل داغر:

" ولقد أقدمت على كتابة هذا العمل السردي ــ وهو الوحيد حتى اليوم في قائمة مؤلفاتي ــ لإحساس ذاتي وفني. إن ما عناني فنياً فيه يتمثل في تجريب فتح الحدود بين السرد وغيره من

---

[1] ــ مرتاض، عبد الملك: **النظريات النقدية الجديدة تميل الآن إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية**. موقع أمير الشعراء. أجرى الحوار: أحمد السعدي.
http://www.princeofpoets.com/internal.php?article_id=1338

[2] ــ الجبوري، أسعد: **الشعراء يمتلكون خزانا هائلا لإنتاج روايات أكثر أهمية مما يكتبه الروائيون المتمرسون**. العراق السياسي :صحيفة عراقية إلكترونية يومية. الأحد 19 / أيلول، 2010م. أجرى الحوار: سلام مراد
http://www.tahayati.com/Interviews/56.htm

فنون انتظام الجملة وبناء النص. ومن يعود إلى كتبي الشعرية، منذ الأول منها " فتات البياض " حتى " ترانزيت "، يتحقق من أن السرد ملازم للشعر في حسابي. كما في إمكانه أن يتحقق من أن الحوار ــ وهو ما تقوم عليه " وصية هابيل " ــ يلازم شعري كذلك. ولا شك في أن الإقبال على السرد، مني ومن غيري من الشعراء والروائيين خصوصاً، يشير إلى ما هو أوسع وأشمل، إذ يقيم للسرد ــ لأول مرة بهذا القدر في الآداب العربية ــ مقاماً فنياً أكيداً طالما افتقده. وهو ما يمكن قوله في صعود النثر الباهر في الكتابة العربية، بعد طول احتباس وحجز. " [1]

****

الشاعر العراقي شاكر اللعيبي:

" يشع السرد في بعض الروايات الكبيرة المعاصرة، ليصل في بعض المقاطع أو الجمل إلى مصاف شعر تام الأوصاف من دون وزن وقافية. " [2]

****

الروائي المصري عزت القمحاوي:

" أتصور أن من يتجهون إلى الرواية إما أنهم في بداية الطريق ويمارسون حقهم المشروع في البحث عن صيغة فنية يستقر فيها إبداعهم، أو أنهم شعراء مكرسون استجابوا لروح العصر من دون تخطيط؛ فالمبدع أيضًا بقدر ما، ينبغي أن يقود إلى الأمام، وبذا يكون نتيجة لعصره وتقع عليه تحولاته.

وبما أننا نعيش لحظة تشرذم قومي وانكسار سياسي، فهي لحظة الرواية في الروح وليس في السوق، لحظة البحث في التفاصيل وجمع الأشلاء، وليست لحظة نشيد الانتصار. هذا هو تصوري الخاص للموضوع، ولا أعرف إلى أي حد يمكن أن يكون صائبًا، لكنني رأيت أن مريد البرغوثي مثلاً لم يجعل من دخوله إلى رام الله قصيدة بل رواية سيرية. وأمجد ناصر مؤخرًا جعل حنينه إلى الديار رواية "حيث لا تسقط الأمطار". وأتذكر أيضا عودة عباس بيضون إلى حكاية الطفولة في "تحليل دم" ولنا أن نتأمل العنوان، ومن جيل آخر تركت سهير المصادفة

---

[1] ــ داغر، شربل: **الشعراء حين يتحولون إلى روائيين**. الإمارات العربية المتحدة: مجلة البيان الالكترونية. 23 كانون الأول 2011م. تقديم: محمد الحمامصي.

http://www.albayan.ae/paths/art/2011-01-23-1.1001217

[2] ــ اللعيبي، شاكر: **الشعراء حين يتحولون إلى روائيين**. الإمارات العربية المتحدة: مجلة البيان الالكترونية. 23 كانون الأول 2011م. تقديم: محمد الحمامصي.

http://www.albayan.ae/paths/art/2011-01-23-1.1001217

الشعر، وأظن أن روايتها "مس إيجبت" لا تبتعد عن فكرة تمزيق جسد الوطن ومحاولة جمع الأشلاء ومعرفة الجناة، ولا ننسى "ريحانة" ميسون صقر، ومسعى توثيق الزمن فيها. ويتابع القمحاوي: أما سؤال الإجادة، فلا يمكن تقديم إجابة واحدة؛ فالإبداع سؤال فردي والإجادة تصح على القصيدة الواحدة والرواية الواحدة وليس على المبدع ككل، فما البال إذا كان السؤال حول عدد من المبدعين يتزايد يوما بعد يوم، بتزايد اتجاه الشعراء للرواية. [1]

****

الروائي والناقد السوري نذير جعفر:

" إن الشعر لم يمت، لكنه يميل الآن إلى العزلة. ربما بسبب فقده وظيفته التواصلية المباشرة مع جمهور المنابر.

والشاعر المعاصر يرى أن أمامه تراثا شعريا عربيا متواصلا عمره ألفا سنة، وأصبح من الصعب عليه تمثّله والإتيان بما يتجاوزه، أو بما يجدّد فيه. ومن هنا يبرز ميله إلى كتابة الرواية والانصراف عن الشعر. وهذا لأن كتابة الرواية تستوعب كل أشكال التعبير بما فيها الشعر، ولأنها تتيح مجالا للبوح والاحتجاج والتعبير عن المسكوت عنه. كما تتيح تواصلا مع دوائر واسعة ومختلفة من القراء الذين تجتذبهم بما تنطوي عليه من معرفة ومتعة وتشويق وأبعاد درامية وتاريخية ونفسية وسياسية.

إن إيقاع العصر الراهن ينحاز للرواية لا للشعر؛ لأنه عصر الاكتشافات الخطيرة، والتحولات المتسارعة، والهويات المتصارعة. كما أنه عصر التغريب والتشييء والموت المجّاني أيضا! وكل ذلك يسهم في طرح الأسئلة على المبدع الذي يجد ضالته في العمل الروائي " [2]

****

الناقد العراقي عدنان حسين أحمد:

" لابد من الإقرار بأن فضاء الرواية هو أوسع من فضاء الشعر بكثير، فالرواية، هذا العالم الفني الفسيح، قادرة على امتصاص معظم الأجناس الأدبية وتمثّلها، بغية توظيفها في النص الروائي .

---

[1] ــ القمحاوي، عزت: **الشعراء حين يتحولون إلى روائيين**. الإمارات العربية المتحدة: مجلة البيان الالكترونية. 23 كانون الأول 2011م. تقديم: محمد الحمامصي.

http://www.albayan.ae/paths/art/2011-01-23-1.1001217

[2] جعفر، نذير: **الشعراء حين يتحولون إلى روائيين**. الإمارات العربية المتحدة: مجلة البيان الالكترونية. 23 كانون الأول 2011م. تقديم: محمد الحمامصي.

http://www.albayan.ae/paths/art/2011-01-23-1.1001217

أما الشعر فإن آفاقه لا تسمح بهذا النوع من الهضم والتذويب إلا لُماما . لذلك يضطر الشاعر لأن يكتب نصاً روائياً علّه يُسكت هذه الأصوات المتصاعدة على الدوام في نفسه اللائبة وروحه التوّاقة للتعبير الإبداعي بأشكال أدبية مختلفة.[1]

****

الروائي المصري السيد نجم:

" إن قيام بعض الشعراء بكتابة الرواية، خلال العقد الأخير.. ظاهرة، وتستحق الرصد، ويقول بهذا الخصوص أنها لم تعد حالات فردية، أو نزوات خاصة للبعض، ففي جيلي والأجيال السابقة، كنا ننظر إلى من يكتب الرواية أو القصة بينما نعرف عنه أنه شاعر، تعد سبة في حقه، قبل أن نقرأ العمل.

ولعل مجمل من مارس تلك اللعبة قبل الجيل الحالي، لم يكتب رواية ذات قيمة ما، إلا أن يذكر في سيرته الذاتية أنه الأستاذ شاعر، وله بيضة ديك (رواية). حتى رواية عباس محمود العقاد المسماة " سارة "، لا تذكر إلا في إطار الحديث عن شخصيته وعلاقاته النسائية. أما وقد صدرت أكثر من رواية، لأكثر من شاعر، فلا سبيل إلا أن نعترف بها، ونتوقف أمامها، بلا إصدار أحكام مسبقة، وأظن أن للظاهرة مبرراتها.. ومنها أن جنس الرواية أصبح الآن هو الأنسب للتعبير عن واقع الحياة المتصارع، بينما القدر المتاح من حرية النشر يسمح بالبوح المباشر والنقدي، بلا تردد أو تخوف الكاتب على قلمه ومستقبله. نظرا لأن طبيعة الرواية تتيح الحوار المباشر، ورصد المواقف الدقيقة والتي قد توصف بالحرجة سياسيا وجنسيا، وهو واضح أيضا في الفترة الأخيرة المواقف الدينية أيضا. إذن التابو التقليدي تم اختراقه بلا تفاصيل لأهمية وقيمة ذلك، أو إصدار إحكام نقدية أو أخلاقية. " [2]

****

[1] ـــ أحمد، عدنان حسين: **الشعراء حين يتحولون إلى روائيين**. الإمارات العربية المتحدة: مجلة البيان الالكترونية. 23 كانون الأول 2011م. تقديم: محمد الحمامصي.
http://www.albayan.ae/paths/art/2011-01-23-1.1001217

[2] ـــ نجم، السيد: **الشعراء حين يتحولون إلى روائيين**. الإمارات العربية المتحدة: مجلة البيان الالكترونية. 23 كانون الأول 2011م. تقديم: محمد الحمامصي.
http://www.albayan.ae/paths/art/2011-01-23-1.1001217

الشاعر والناقد المصري محمد الحمامصي:

" من هنا يمكن القول إن تقنيات الرواية، وفضاءاتها الواسعة التي تستطيع أن تحتوي كل الأجناس

الإبداعية، إضافة إلى إمكانية تمثّل المعارف الأخرى في النص الروائي، هي التي تغري الشعراء العرب بكتابة النص الروائي. وأعتقد أن الإضافة الوحيدة التي قدّمها الشعراء العرب الذين كتبوا الرواية هي شعرنة النص الروائي، كما فعل جبرا وسليم بركات وعبده وازن وشعراء آخرون يعرفهم القارئ العربي عن كثب." [1]

****

الشاعر اللبناني شوقي بزيغ:

" وعلى الرغم من أننا شهدنا في الآونة الأخيرة تزايدًا لافتًا لعدد الشعراء الذين شرعوا في كتابة الرواية وخصُّوها بالكثير من جهدهم ووقتهم وعنايتهم، فإن القيمة الشعرية لهؤلاء ظلت هي الراجحة، دون أن أقلل من جودة بعض الروايات التي كتبها شعراء متمرسون ووضعوا فيها نفحة عالية من موهبتهم وتضلعهم باللغة. وقد يكون أدب المذكرات والسيرة الذاتية هو المحل الأكثر ملاءمة لتجوال الشعراء وبراعتهم، نظرًا لما يمتلكونه من نرجسية عالية ومن تمحور لا ينقطع حول الذات وشجونها المختلفة. " [2]

****

الناقد العراقي عبد الله إبراهيم:

" ــ ربما يعتبر السرد ديوان الإنسانية، والعرب أيضاً، لا الشعر..هل ترون ما يؤيد هذه الفكرة أو يخالفها، ولماذا؟.

*يؤيدها تماما؛ فبالسرد وقع تمثيل مسار التاريخ البشري منذ بدء الخليقة إلى الآن. وهو ما يتعذر على الأنواع الأدبية الأخرى القيام به. وأستطيع القول، في ما يخص الظاهرة السردية العربية، بأنها كانت الأكثر قدرة على تمثيل رمزي لمجمل الوقائع الكبرى للمجتمعات العربية

---

[1] ــ الحمامصي، محمد: **الشعراء حين يتحولون إلى روائيين**. الإمارات العربية المتحدة: مجلة البيان الالكترونية. 23 كانون الأول 2011م. تقديم: محمد الحمامصي.

http://www.albayan.ae/paths/art/2011-01-23-1.1001217

[2] ــ بزيغ، شوقي: **رواية " ابن زريق البغدادي " عابر سنين ــ لأحمد الدوسري (الاحتفاء بالحب والشعر)**. المكتبة الأدبية جازان.

http://www.jazan.org/vb/showthread.php?t=243592

والأقليات التي تحتضنها منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، فيما كان الشعر، في معظم الأحيان، تعبيرا فرديا عن أحداث مخصوصة، ولا مجال، في تقديري، للمقارنة بين ظاهرة قامت بتمثيل آمال الأمم وتطلعاتها، وبين نصوص شعرية متفرقة عبرت عن رؤى فردية للشعراء. ولا ينبغي إهمال حدود الأنواع الأدبية، ووظائفها، وجودة الكتابة فيها، ومع أن قيمة القول الشعري في تراجع مطّرد منذ عقود، فإنه حتى في أوج ازدهاره لم يفلح في تمثيل الأحداث الكبرى كما فعل السرد. ولهذا ينبغي على الدراسات النقدية أن تفتح الأفق أمام الظاهرة السردية فتربطها بالمخيال التاريخي والديني والاجتماعي للأمم. " [1]

****

الشاعر الفلسطيني موسى حوامدة:

" فاجأني الشاعر أحمد أبو سليم بصدور روايته الأولى، " الحاسة صفر "، عن دار فضاءات، في عمان. قلت في نفسي: لعل أحمد انضم إلى قائمة الشعراء الذين انتقلوا إلى كتابة الرواية، سأماً من الشعر، أو تقليداً لموضة الرواية، أو تراجعاً عن مسيرتهم الشعرية، أو استكمالاً لها " [2]

****

الكاتبة السعودية هدى الصالح:

" وفي حين يمثل الشعر ملمحا للجمال، فإن " إنعاشه " في يوم واحد في السنة، كما يقول بعض الذين استفتاهم " الشرق الأوسط " حول هذا الموضوع، يكشف عن مدى الاستخفاف الذي يلاقيه بقية أجزاء العام، فالاحتفالية تعيد الروح لبعض الوقت في جسد الشعر المسجى على مدار العام. بل إن شعراء تحدثوا لـ " الشرق الأوسط " اعتبروا أن تخصيص يوم عالمي للشعر، يشابه إحياء لذكرى الأموات. " [3]

****

---

[1] ـ إبراهيم، عبد الله: **قيمة القول الشعري في تراجع مطّرد، والخمول يلازم معظم الروائيين العرب.** قاب قوسين ـ صحيفة ثقافية. حوار: علي كاظم داود.
http://www.qabaqaosayn.com/content

[2] ـ حوامدة، موسى: **الشاعر حين يمسك بخيوط السرد.** صحيفة الدستور الأردنية. *18/ 11/ 2011م.*
http://www.addustour.com/ViewTopic.aspx?ac=\Supplement2\2011\11\Supplement2_issue1492_day18_id369875.htm

[3] ـ الصالح، هدى: **يوم الشعر العالمي.. احتفالية أم تأبين؟** الشرق الأوسط ـ جريدة العرب الدولية ـ ع 11800. الأحد 20/ مارس/ 2011م.
http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=613324&issueno=11800

الشاعر السعودي جاسم الصحيح:

" اعتبر أن القول السائد هذه الأيام بأن الشعر يذوب في الأنواع الأخرى مـن الفنـون كـالفن التشكيلي
والقصة والرواية التي تتقدم جميعهـا باتجاه الشاعرية، دقيق جدا "[1]

****

الشاعر الأردني حكمت النوايسة:

" شهدت السنوات العشر الأخيرة نشاطا روائيا كبيرا، سواء أكان فـي الأردن أم فـي الـوطن العربي، بحيث يستطيع الباحث القول إن هذا العقد هو أكثر العقود نشاطا روائيا فـي العصـر الحديث.حيث نجد توجه كثير من الشعراء إلى كتابة الرواية، وتوجّه الكثير من القاصّين كـذلك، وظهور روائيين جدد، أغزر إنتاجا ممن سبقوهم من الروائيين، وكل هذا ربّما يكون من أسبابه قوّة الدفع الذاتي التي تأتّت نتيجة توسّع آفاق النشر، وتوسّع التنافس على نيل الجوائز الروائية، فضلا عن المزاج القرائي العام الذاهب إلى الرواية. "[2]

****

الشاعر والروائي الجزائري أحمد عبد الكريم:

" إن المسافة بين الشعر والرواية هي أضيق مما كنت أتصوره قبـل تجربتـي مـع (عتبـات المتاهة) وإن الحدود القائمة بينهما هي حدود وهمية يمكن تجاوزها وغض الطرف عنها. لسبب بسيط هو أن الشعر لم يعد شكلا تعبيريا وفقط، بل أصبح قيمة جمالية نجدها في كـل الاشـكال التعبيرية التي نتصورها "[3]

****

---

[1] ــ الصحيح، جاسم: **يوم الشعر العالمي.. احتفالية أم تأبين؟** الشرق الأوسط ــ جريدة العرب الدوليـة ــ ع 11800. الأحد 20/ مارس/ 2011م.

http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=613324&issueno=11800

[2] ــ النوايسة، حكمت: **انشغالات الرواية الأردنية**. صحيفة العهدة الثقافية.

http://www.alohda.com/site/print.php?type=A&item_id=1284

[3] ــ عبد الكريم، أحمد: **6 روائيون يتحدثون عن رواياتهم الأولى**.. جزايرس. الاثنين: 6/ يوليو/ 2009م. إعداد: بشير مفتي.

http://www.djazairnews.info/index.php?view=article&tmpl=component&id=765

الكاتبة والروائية العراقية حوراء النداوي:

" يعتقد البعض أن الكتابة بأنواعها المتعددة سيما السردية تسهل على الشاعر، لكونه يحترف التصوير في شكله الأصعب حين يلتزم بقافية وبحر من بحور الشعر.
ليست الرواية التي يكتبها الشاعر، كما يعتقد البعض، رواية تماثل عناصرها روايات الادباء المعنيون بهذا النوع من الكتابة.. يتضح هذا حين نجد أن العناصر الروائية في روايات الشعراء والمتأثرين بالشعر هي أشبه ببعضها البعض منها بالروايات الأخرى.
فحين أطلت علينا أحلام مستغانمي "بذاكرة الجسد" محدثة صدمة ايجابية لنا كقراء تلقفناها بنهم لسردها المغمس بالشعر.. بعد تجارب شعرية عدة لم تنل النجاح المطلوب جاءت روايتها الأولى فعرفتنا ليس فقط بالكاتبة، بل وبشعرها الذي سبق روايتها ايضاً.
الإنتاج الروائي الغزير الذي اعتدناه من الأدباء الروائيين ينحسر لدى غالبية الشعراء ممن كتبوا الرواية لما لا يتعدى عدد أصابع الكف الواحدة." [1]

****

الشاعر الروائي الأردني أمجد ناصر:

" عندما يكتب شاعر رواية فليس ذلك هروباً من الشعر. فالشعر بوسعه أن يتخلل أنواعاً كتابية عدة من بينها الكتابة الروائية أو القصصية، الأمر، والحال، يتعلق برغبة في توسيع حدود التعبير، أو حتى لمجرد التنويع في مدونة الشاعر الكتابية. لقد عاش العالم طويلاً من دون رواية ولكنه عرف الشعر باكراً .أعني روح الشعر وليس بالضرورة ما تواضعنا عليه من أشكال صارت خاصة بالشعر وحده. الشعر، حسب ظني، هو أصل التلفظ الأدبي. أي في البدء كان الشعر .الرواية، كما نعرف، جاءت لاحقاً.. ففيما يصعب تحديد بدء أول للشعر يمكن لنا، على نحو أو آخر، ردَّ الرواية إلى زمن ورواد.
" هناك أمران حدثا في الشعر والرواية عندنا، وربما عند غيرنا. فقد تغير شكل الشعر وتغيرت صورته وإجراءاته اللغوية والكتابية منذ وقت طويل، تحديداً منذ مجيء قصيدة النثر، كما أن الرواية راحت توسع حدودها وتنأى عن كونها وعاء حكائياً فقط. هذا يعني أن القصيدة اقتربت،

[1] ــ النداوي، حوراء: **تأثير الشعر على الرواية بين ذاكرة الجسد و سقف الكفاية**. مجلة إيلاف الالكترونية. 21/ مايو/ 2011م.
http://www.elaph.com/Web/AsdaElaph/2007/7/249783.htm?sectionarchive=AsdaElaph

مع مجيء قصيدة النثر تحديداً، من السرد والقص كما أن الرواية، الحديثة خصوصا، مالت الى فعل الكتابة من ميلها السابق الى الحكاية أو الحدوتة. وفي فعل الكتابة يمكن توقع الشعر والمعرفة والتواريخ الصغيرة والتأمل في مصائر الإنسان في زمن استفحال القوة والمال والتكنولوجيا والحروب." [1]

****

الشاعر والناقد المصري عبد القادر القط:

" ما الذي يثير هذه القضية الطريفة التي يتجادل حولها النقاد والمبدعون في هذه الأيام، فيتساءلون هل عصرنا عصر الرواية أو عصر الشعر؟ في ظني أن الجدل لا ينطلق من إقبال الناس علي قراءة الرواية بقدر انطلاقه من أزمة في الشعر.

ولا شك إن لطبيعة عصرنا الحديث بعض الأثر في انصراف الكثيرين عن الشعر، بعد أن غلبت الاتجاهات العلمية والعملية والتكنولوجية وضعفت معرفة الناس باللغة، وزاد شوق الإنسان إلي معرفة الآخرين وأحوال المجتمع في المدن الكبيرة المزدحمة بالمشكلات والأوضاع والنماذج البشرية

التي يحسن الروائي تقديمها إلى القراء.

لكن لا شك أيضا أن هناك أسبابا تتصل بالشعر نفسه حالت دون أن تتغير أذواق الناس لتقبل الجديد منه، كما قبلت من قبل ألوانا متعاقبة من الشعر. فلم يعد قراء الشعر الحديث يجدون في رؤيته الباطنية وصوره الغامضة وأساليبه المفككة رؤية فنية لحياتهم ومجتمعهم. " [2]

****

الروائي السوري حنا مينه:

" قال أبو الطيب المتنبي يوماً: " أنا وأبو تمام حكيمان.. والشاعر البحتري! " وهذا الاعتراف، من أضخم وأمجد الشعراء العرب، لا ينفي أنه كان أشعر أهل زمانه، وحتى أهل زماننا نحن

---

[1] ــ ناصر، أمجد: **في البدء كان الشعر!** القدس العربي. 4/ 1/ 2012م.
http://www.alquds.co.uk/index.asp?fname=today\04qpt998.htm&arc

[2] ــ القط، عبد القادر: **عصر الشعر أم عصر الرواية؟** مصر المحروسة ــ مجلة الكترونية ثقافية. 9/ سبتمبر/ 2012م.
http://www.misrelmahrosa.gov.eg/NewsD.aspx?id=17446

أيضاً، إنما فيه اعتراف أن شعره تخالطه الحكمة، وأن الأمر ليس كذلك مع البحتري، الذي يأتي شعره خالصاً لوجه الشعر وحده، في أغراضه المختلفة.
لقد امتلك المتنبي الجرأة ليعترف بالحقيقة الموضوعية، بينما يكابر، بعض الشعراء، أو بعض الغيورين على الشعر، في أنه كجنس أدبي، قد تراجع قليلاً، وتقدمت الرواية قليلاً، ليس عندنا وحدنا، بل في العالم كله أيضا، والاعتراف بهذه الحقيقة الموضوعية، قد صار عاماً اليوم، ولست وحدي من يقول إن الرواية أصبحت، في العقد الأخير من القرن العشرين، ديوان العرب، بل إن النقاد العرب الكبار، يقولون هذا القول، وفي مقدمتهم الناقد العربي الكبير جابر عصفور .
وإذا كان القراء يذكرون أنني أول من أطلق مقولة الرواية ديوان العرب، في القرن المنصرم، في العام 1982م حسبما يقول الناقد اللبناني محمد دكروب، وبعد ذلك أخذ الآخرون هذه المقولة عني، وتبنوها، ونشروها مشكورين. " [1]

****

الناقد والروائي والإعلامي السعودي عبد الرحمن العكيمي:

" وفي ذات السياق، يرى الشاعر زاهر البارقي أن الرواية في عصرنا الحالي قد شغلت حيزا كبيرا من الأدب كما ملكت وقت العديد من الأدباء والقراء ومن بينهم الشعراء، ويضيف قائلا: " أنا عن نفسي قد اتجهت الى قراءة الرواية واستمتعت بعدد من الروايات المحلية والعربية والعالمية فنجد أن الرواية العربية بدأت تعالج القضايا الاجتماعية والسياسية أكثر من الشعر وكذلك أصبحت ذات صدى واسع أكثر من الشعر فروايات: شرق المتوسط، ومجموعة مدن الملح لعبد الرحمن منيف التي أثرت فيّ شخصيا كشاعر وأصبحت أهتم بالرواية والقصة أكثر من اهتمامي بالشعر.."

ويضيف البارقي: «مجموعة الصبي الأعرج لتوفيق يوسف عواد كان لها وقع اجتماعي كبير وتأثير عظيم في الواقع الاجتماعي فالقصة أو الرواية هي (مرآه الحياة لكل ما في الحياة) كذلك نجد محليا رواية الجنية التي كتبها الدكتور غازي القصيبي رحمه الله وهو شاعر فحل فمن هنا تشرق الفكرة فشاعر كبير كالدكتور غازي كتب الرواية وأهتم بها دليل كبير في ريادة الرواية وغلبتها على الشعر في عصرنا الحاضر وكذلك شقة الحرية والعديد من الروايات الأخرى له

---

[1] ــ مينا، حنا: **الشعر والرواية .. مرة أخرى!** صحيفة الرياض الالكترونية. ع 15676. الخميس: 26/ مايو/ 2011م.
http://www.alriyadh.com/2011/05/26/article635699.html

رحمه الله وأنا شخصيا قرأت (الجنيه) أكثر من عشر مرات وفي كل مرة أجد ومضة فنية لم اكتشفها من قبل "

أعود وأقول أن الرواية قد احتلت منزلة أعظم من منزلة الشعر صحيح أن الشعر ديوان العرب ولكن الآن أرى أن الرواية هي تاريخ العرب الحديث. [1]

****

الناقد والشاعر السوري خليل الموسى:

❊ " قلت في كلام سابق:(إننا تحولنا كنقاد إلى نقد الرواية) فكيف ترى واقع الرواية العربية؟

ـ نحن في حقيقة الأمر الآن في عصر الرواية وفي مصر على سبيل المثال هناك روائيون بدءاً من شيخ الرواية العربية نجيب محفوظ إلى أدوار الخراط إلى جمال الغيطاني إلى سواهم، العصر الآن عصر الرواية وهي مقروءة ـ للأسف الشديد أكثر من الشعر، وهذا أمر له أسباب ودوافع كثيرة ليس من المجال هنا لتفصيلها الآن حتى في النقد الجامعي في الدراسات الأكاديمية طلابنا قد تحولوا من دارسين للشعر إلى دارسين للرواية فلو تفحصنا في الجامعات السورية على سبيل المثال لا الحصر عن عدد الرسائل التي تختص بالحقل الروائي لوجدنا أنها أضعاف مضاعفة عن عدد الرسائل التي تختص بالمجال الشعري ولذلك صار ناقد الشعر كأمثالي يجد أنه مقصر إذ لم يلحق العصر ويتحول إلى النقد الروائي وأنا اختصاصي في الشعر العربي المعاصر أصبح لي كتابان في الحقل الروائي هما (آفاق الرواية 2001، وملامح من الرواية العربية في سورية 2006م.

❊ هل هناك أزمة نقد، وكيف تقيم المشهد النقدي السوري؟

..النقد غائب ولا يوجد لدينا نقد وخاصة عندنا في سورية أنا من فترة ليست بعيدة أعلنت موت النقد في مقالة نشرت في صفحة مدارات في جريدة تشرين، النقد غائب، ونحن بحاجة إلى النقد، وقلت في غمرة عندنا في سورية حركة شعرية رائعة وجديرة بالاهتمام وجديرة بالتوقف، ولكن للأسف الشديد يتحمل الشعراء كثيراً من التبعات لأننا حين نتعرض لنص شعري كنقاد ونحاول أن نتوقف عند بعض العيوب نتعرض للشتيمة والسباب، ولذلك نحجم عن دراسة الشعراء الأحياء لندرس الشعراء الذين رحلوا عن عالمنا منذ قريب أو بعيد يمكن القول أن نقد الرواية بعافية إلى حد ما لكن نقد النصوص الشعرية غائب ولي شخصيا تجارب أليمة مع بعض

---

[1] ـ العكيمي، عبد الرحمن: **عكاظ ترصد صراع الشعراء والروائيين حول لقب "ديوان العرب"**. مجلة عكاظ. ع 4043 الخميس: 12/يوليو/ 2012م.
http://www.okaz.com.sa/new/Issues/20120712/Con20120712516854.htm

الشعراء، الشاعر يطلب أن يكون حراً، ولكنه يصادر الحرية على الناقد حين يريد الناقد أن يتكلم والمرحوم الدكتور نعيم اليافي كان يقول لي: الكتابة عن الأحياء جريمة . نحن في عصر الرواية..الأديب يطالب بحريته.. بينما يصادر حرية الناقد " [1]

****

الكاتب والمفكر والناقد المصري جابر عصفور:

✳ " الجمهورية: ما هو تشخيصك لواقع الرواية في الوطن العربي؟

ـ عصفور: الرواية في الوطن العربي، هي اليوم في أوج حالاتها، وأظن أن الرواية في تاريخها العربي على امتداد أقطارها لم تصل إلى هذا الازدهار الذي وصلت إليه في الوقت الراهن، والدليل بسيط، حيث أن بعض الشعراء تخلوا عن القصيدة ولجأوا إلى النص السردي وأصبحوا روائيين، ففي الجزائر مثلا تحول عز الدين ميهوبي من الشعر إلى الرواية، وفي مصر محمد الأشعري، وكذلك أمجد ناصر، وهذا في حد ذاته دليل قاطع على أن الرواية قد وصلت إلى أقصى درجاتها وتحتل الصدارة في المشهد الأدبي.

✳ الجمهورية: ماذا عن حال الشعر اليوم؟

.عصفور: الشعر العربي الآن يمر بمرحلة جد صعبة وعليه أن يستعيد جمهوره، ويبحث عن وسائل أخرى للتقرب أكثر من قرائه.

✳ الجمهورية: معنى هذا أن الرواية هي الرائجة حاليا؟

.عصفور: زمن الشعر ولّى وحان الوقت للرواية، التي باتت تحتل اليوم مكانة هامة في أوساط القارئ العربي "[2].

****

---

[1] ـ الموسى، خليل: **نحن في عصر الرواية.. الأديب يطالب بحريته.. بينما يصادر حرية الناقد**. صحيفة تشرين: 3/ 10/ 2011م. حوار: محمود البعلاو.

http://tishreen.news.sy/tishreen/public/read/123614

[2] ـ عصفور، جابر: زمن الشعر ولى في عصر الرواية. صحيفة الجمهورية الجزائرية. 5/ 3/ 2012م. حوار: زكية كبير.

http://www.eldjoumhouria.dz/ar/article.php?id=555

الروائية الفلسطينية ليلى الأطرش:

❋ " كيف تنظرين إلى تحول الشعراء إلى الرواية، وهل تلمحين في هذه الظاهرة إضعافاً للشعر العربي حيث صار وحيداً ويتيماً بعد أن كان ديوان العرب؟

ــ انحسار الشعر لصالح الرواية ليس بسبب اختيار كثير من الشعراء اقتحام مجال الرواية، بل العكس هو الصحيح، ازدهار الرواية وتخصيص الجوائز لها والمؤتمرات والاحتفاء النقدي بها هو سبب لجوء الشعراء إلى هذا المجال بعد أن فقد الشعر بريقه لأسباب عدة، أبرزها فقدان دوره في إذكاء الحماسة في زمن الانحطاط السياسي العربي. وتنامي الشعور الإقليمي بدلاً من القومي بين العرب.

كثير من هؤلاء الشعراء حققوا شهرة في الرواية فاقت شهرتهم في كتابة الشعر، لأن الذائقة العربية تجنح إلى "الحدوتة" أو الحكاية وتطرب لموسيقى الشعر والتعبيرات الشعرية المجنحة في ألفاظها وخيالاته.

ثم لا تنسَ أن نجاح أحلام مستغانمي التي ظلت شاعرة غير معروفة عقوداً طويلةً ثم برزت برواياتها الأولى وسجلت أرقاما قياسية في مبيعاتها مما فتح الباب واسعاً أمام الشعراء لتقليد تجربتها.. وبعضهم اشتهر في الرواية أكثر من شهرته كشاعر رغم تجربته الشعرية الطويلة "[1].

****

الكاتب والأكاديمي عبد الرحمن جبران:

" فما هو معروف اليوم على صعيد المقروء- ولا يحتاج إلى تأكيد- أن الزمن هو زمن الرواية بامتياز. فهي الجنس الأدبي الذي يلقى القبول أكثر من غيره، وخير دليل على ذلك أمران لافتان للنظر وهما: ا- عدم تحمس دور النشر لطبع الدواوين الشعرية لأسباب ربحية محض تتعلق بإحجام القارئ عن اقتناء الديوان، و ب- تحول بعض الشعراء إلى الرواية إحساسا منهم بانسداد الجسور التي توصلهم إلى القارئ.

نستخلص- إذن انطلاقا من هذين المعطيين- أن الشعر يمر بأزمة يجب تشخيصها بكل دقة

---

[1] ــ الطرش، ليلى: **الشارع سبق الكاتب في التعبير عن قضاياه ولم يبق أي تابو سياسي**. صحيفة الأيام الفلسطينية. الثلاثاء: 6 كانون الأول 2011م. **أجرى الحوار: سلطان القيسي.**
http://www.al-ayyam.com/article.aspx?did=182163&date=12/6/2011

وموضوعية، أزمة لا يتوازن فيها الإنتاج مع التلقي، ولا تتناسب فيها الوفرة مع سلامة الوضع وصحته "[1].

****

الكاتب الصحفي المصري أحمد جودة

" وتبقى الأسباب الموضوعية التي ساهمت بعمق في عزل الشعر العربي المعاصر، بأنماطه وأشكاله المختلفة، عن وجدان الجماهير. منها أن الشعر كان يلعب في الماضي دورا سياسيا واجتماعيا، بل وإعلاميا، خارج عملية الفن. وهذا الدور أصبح بلا معنى بعد ظهور وسائل الاتصال الحديثة، مثل الصحافة والإذاعة والتلفزيون والإنترنت، وأصبحت الساحة الثقافية العربية منذ أواخر القرن الثامن عشر تعج بفنون جديدة لم يعرفها العرب من قبل، مثل المسرح والسينما والرواية، وأخيرا الدراما التلفزيونية التي أصبحت نوعا جديدا ومتميزا من الأدب المرئي.

وثمة عامل لا يلتفت إليه الكثيرون وهو الأغنية الحديثة التي تلعب دورا مهما كان يلعبه الشعر العربي في الماضي، إذ أصبحت، بحكم تأثير وسائل الاتصال السمعية والمرئية الحديثة كالكاسيت والسي دي روم والراديو والتلفزيون، بديلا عن الشعر، الذي تخلى عن أهم عنصر كان يميزه عن الفنون الأخرى، وهو عنصر الموسيقى "[2].

****

الروائي الجزائري واسيني الأعرج:

الشعر إلى زوال والرواية أبقى

*" تنبّأت الناقدة الأمريكية لسلي فيدلر "Lesli Fidler" خائبة منذ سنوات بموت الرواية في مؤلفها الشهير "نهاية الرواية "The end of the novel وفي مؤلفات أخرى. وجرى الزمن بما لا تشتهي "لسلي" ليكون حاضر الأدب للرواية وأكاد أقول وحدها. لماذا، حسب رأيك، صمدت الرواية وكذّبت غيرها؟

---

[1] ــ جبران، عبد الرحمن:
http://www.nadyelfikr.com/showthread.php?tid=48837

[2] ــ جودة، أحمد: **لماذا تحول الشعراء؟** مجلة أفق. الجمعة 01/ فبراير/ 2002م.
http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=321

الرواية جنس الحياة. هكذا يحلو لي تعريفها، بمعنى أن الشعر محكوم عليه بالموت أو الإعدام أو على الأقل محكوم عليه أن يكون ضمن أقليات الأجناس الأدبية. لأنّ طبيعته اللغوية لا تسمح له بالذهاب بعيدا. إنه يعتمد لغة استعاريّة، غير أصلية، غير حقيقية، غير طبيعيّة، لغة يصنعها الشاعر وهي لغة بعيدة عن لغة التداول اليومي، تعتمد على الصورة والمجاز والاستعارة... الشيء الذي يجعل منها لغة أقليّة. ولهذا لا أستبعد أفولها وزوالها، فأزمة الشعر لا شكّ فيها، حتى في الدول الغربيّة نادرا ما تجد دار نشر تنشر الشعر وإذا نشرت لأحد الشعراء فإن نسخ الكتاب تكون محدودة. ويبرّر الناشر موقفه بكون الشعر لا يُسوّق مقارنة بالرواية، الرواية آفاقها رحبة، لأنّ الجنس الروائي هو الجنس الوحيد الذي يستوعب الأجناس الأخرى: استوعب المسرح ويمكن أن نمثل لذلك بمؤلفات المسعدي، استوعب الأسطورة، استوعب التاريخ والشعر والرسم والنحت والموسيقى. هذا الجنس كما تُعرّفه أدبيات النقد الغربي هو الجنس الوحيد الذي يمتلك إمكانية التجدّد من خلال تلك القابليّة على الاستيعاب. وهنا تقف الرواية شبيهة بالإنسان القادر على التجدّد والتأقلم وهذا ما يجعله يعمّر أكثر من غيره. لهذا لا أرى أبدا أن الرواية تسير نحو حتفها على الأقل في المنظور القريب. ستبقى الرواية ملحمة، لكنها تتجاوز ذلك التعريف القديم: "ملحمة البرجوازية" لتصبح ملحمة العصر الحديث، فالملحمة استطاعت أن تستوعب كل الأجناس السابقة لها واختزنتها وعندما وصلت إلى القمّة بدأت تتحلّل لتنشأ عنها أجناس أخرى منها الرواية. بدأت عملية التحوّل من "الحمار الذهبي" لأبوليوس مرورا بدون كيشوت... إلى أن وصلنا مع فلوبير وزولا عندما بدأ الجنس الروائي يستقيم ويعلن استقلاليته الصريحة. ونحن الآن بصدد بناء هرم الرواية الشبيه بهرم الملحمة وهذا البناء يحتاج إلى زمن يعدّ بالقرون ليصل الجنس إلى أقصاه ويستوعب كل الإمكانات المتاحة له ثمّ يبدأ في مرحلة التحلل لينشأ من رحمه جنس آخر يعيد نفس المغامرة "[1].

****

الشاعر الفلسطيني محمود درويش:

" النثر لا يقل أهمية عن الشعر. بل على العكس، قد يكون في النثر مساحة من الحرية أكثر من النثر. فإذا جفّ نصّي الشعري فقد ألجأ إلى النثر وأمنحه وقتاً أكثر وأولية جدية أكثــر. عنــدما كنت أكتب نثراً كنت أشعر أن النثر يسرق مني الشعر. فالنثر جذاب وسريع الانتشار، ويتحمّــل أجناساً أدبية أكثر من الشعر. ويستطيع أن يهضم الشعر ويعطيه مساحة وحركة أكبر. وكنــت

---

[1] ـــ الأعرج، واسيني: **الشعر إلى زوال والرواية أبقى**. موقع الواشنطوني العربي 26/ 4/ 2003م. حوار: كمال الياحي
http://www.arabwashingtonian.org/arabic/article.php?issue=25&articleID=574

عندما أكتب النثر انتبه إلى أنني نسيت القصيدة وأن عليّ أن أعود اليها .هكذا أكون بين النثـــر والشعر، لكنني معروف بأنني شاعر ولا أسمّى ناثرا "[1].

****

الشاعر والروائي الأسترالي اللبناني ديفيد معلوف:

" وأعتقد أنني تعلمت حقاً أن أشكل رواية ما بالطريقة التي تعلمت بها أن أشكل قصيدة. ومن هناك فقد أشرت في الماضي إلى الكتب باعتبار أن لها نوعاً من الهيكل الشعري بتلك الطريقة، أو البنية الموسيقية، إذا أراد المرء أن يقول ذلك "[2]

---

[1] ـــ درويش، محمود: **حول الشعر والحداثة وقصيدة النثر**. حاوره عبده وازن.
http://www.darwishfoundation.org/printnews.php?id=9

[2] ـــ معلوف، ديفيد: **أستراليا تعاني من الانفصال بين اللغة والمكان**. حوار: علي الربيعي. 24/ ديسمبر/ 2007م.
http://alialrabe3e.maktoobblog.com/712447

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Novelist Poets in Palestine
1948 - 2013

By
Omar Said Abdul Jabbar Al-Quzoq

Supervisor
Prof. Adel Al-Osta

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies An-Najah National University, Nablus, Palestine.
2014

Novelist Poets in Palestine
1948 - 2013
By
Omar Said Abdul Jabbar Al-Quzoq
Supervisor
Prof. Adel Al-Osta

Abstract

This Study traces a modern literary phenomenon, and focuses on poets shifting interest from poems to novels, backing the idea that says: the novel has become the collection of modern Arab writers. The study allocated in its shifting from general to special, and from theory to practice in occupied Palestine as a place, and the "Nakba" as period of time. Therefor the study included fifteen poets whom general conditions applied to them with regard to this phenomenon. Then among them I limited objective and technical analysis to eight novels which the phenomenon and its conditions is manifested to them. Therefor the study was divided in dealing with this phenomenon to; introduction, preface, four chapters and conclusion.

The introduction intended to formulate a series of questions that constitute the study columns. Emanating from those dim voices that believe in this phenomenon, then exposed the parts of the chapters and the study method, and related comparative studies.

In preface I addressed the beginnings of shifting in literary sequence between poetry and novel, with consideration that poetry is the Arab collection, and the novel was introduced to compete this feature. I highlighted opinions of critics addresse this issue either old or modern; also

the disregarders and inferiority look to novel compared to poetry. And later the Superiority of novel on poetry. So that the preface formed an iterance depending on the research proposal by presenting the following question:-

If literature, both poetry and narrative expresses a tale, this means literature itself is a tale that has its events, time, place, characters and heroes, plot and siftings.

If the sentence (qifa nabki)" stop to cry" is a hero of the first part of literature story, would Najeeb Mahfouz's opinion (novel is the modern world poetry) a hero of the second part of this tale?

In the first chapter I addressed the shifting of many well-known poets from poetry to novel or adopting both. I also dealt with the interference between both poetry and novel in old and recent times. I exposed spreading this phenomenon not only in Palestinian poets but also in Arab poets, even the whole world poets through indicators of international awards such as Nobel award for literature which favors poetry rather than novel, or by focusing on important poets who introduced novel in their poems. I listed this in the research index. Finally I presented the important reasons that brought about less interest in poetry comparing this with reasons that causes increase in novel emergence and acceptance.

The second chapter was more specific I dealt with effects of shifting phenomenon and pairing between poetry and novel in Palestine practically and theoretically in the two centuries past and present, trying to prove its

depth and reflection on Palestinian poets, also exposing Palestinian critics' opinions on this shifting. Also opinions of poets themselves in feeling this phenomenon, through their answers to a series of questions listed in the index for which I conducted analytical and statistical study to find evidences.

In the third chapter, I focused on the most important issues in novels, then analyzed and criticized them, also added related critics opinions. I also dealt with novels of those who were well known for their poetry among the fifteen poets listed in the research index.

I allocated the last forth chapter for architecture of novels, starting with literary naturalization of novelists poets novels and their relationship telling Biography and Novella through the techniques of novel narration and how achieved in these novels ending with the poetry language issue in it.

Finally I ended the research with a conclusion summarized the most important results the study reached.